تشرين : قيامة لم تكتمل

١

في فاتحة تشرين ، لنا التفاتتان : واحدةٌ الى الموت في ايلول ، والاخرى الى حلم القيامة في تشرين .

لا قيامة بلا موت . ايكون تشرين ، اذن ، جواباً على اسئلة الموت الايلولي؟!
تعالوا نتذكر :

الموت الاول في ايلول : موتُ الوحدة
الموت الثاني في ايلول : موتُ الدم .
الموتُ الثالثُ في ايلول : موتُ البطل .

ثلاث ميتات عربية ، في اقلَّ من سنوات عشر . ثلاث ميتات في ايلول .
بينها الموتُ الرابع في حزيران .

٢

من سقوط غرناطة ، الى سقوط القدس . تاريخٌ من الخروج العربي . خروجٌ لامن الارض فقط ، بل ، ايضا ، من الذات . والخروج من الذات هو الافظع . هو ، بالتالي ، مكمنُ الاسئلة .

الاسئلة ؟!

ــ لماذا هذا الخروجُ العربيُ كله؟
ــ لماذا هذا الموت العربي الذي ينتقلُ من الموت الى الموت ؟!
ــ لماذا نحفرُ اسم وجودنا على جذع خارطة يساقط قشرها كلُ حرب ؟!
ــ ولماذا نتحركُ من السقوط الى السقوط ؟

الاسئلة ؟!

من سقوط بغدادَ ، الى سقوط القدس ... الاسئلة ذاتها ، وما من جواب سوى العجز .

إذن - هل الهزيمة قدرُ العربي ؟! احقاً ، نحن محكومون بتراكم الموت على الموت ؟!

الاسئلة ؟!

سقطت الكلمة العربية ، ايضا ، في هذه الحفرة ، وتكسرت هي الاخرى .
من ايلول ، الى حزيران ، الى ايلول ... في اقلَّ من عشر سنوات ، استوى على عرشه الموت العربي ، وبأصابع سوداء طويلة اومأ : ان ادفنوا التفسخ .
اكانت الجثة تتدلى على الخشبة ، والمريمات ينتحبن .

٣

من ايلول ، الى حزيران ، الى ايلول . . . من الموت ، الى الموت ، الى الموت . الا قيامة اذن ؟

وجاءت القيامة في تشرين . جاء حلم القيامة على الاصح .

العربي قام من الاموات . قام القصب المكسور . وانتصب في العاصفة .

قامت قامة القصب المكسور ، وانتصبت ، وانكسرت الخشبة ، حيث الجثة كانت تتدلى .

تعالوا نتذكر :

ثلاث حروب . والوحش الذي على ابواب طيبة يطرح الاسئلة .

وماالهتدى احد الى جواب . الخوف في الذات العربية كان يسكن .

وفي الخوف كانت تسكن الهزيمة . والدم كان يهدر على ابواب المدينة المذعورة . على الجسر . هناك . كان اوديب يتكون .

وفي فمه كان يولد الجواب الوحيد : الانسان .

بلى ! تشرين جاء ليحل اللغز . وما كان اللغز غامضا ، ولا مستحيلا . فقط ، كان الانسان غائبا . وكان ينبغي ان يحضر كي ينتحر الوحش .

٤

وكاد الوحش في تشرين ينتحر . لولا . . .

لولا ؟ . . . تعالوا نتذكر ايضا : ما كانت حربا رابعة . حرب العرب الاولى كانت . وكانت فاتحة الإجابة على اللغز . والوحش كاد ينتحر حقا . وكان على طيبة العربية ان تقيم الاعراس . لولا . . . لولا ؟!

من كان يعتقد ان للخيانة هذا الحجم ؟! انها ترتدي العبور اقنعة وتتقدم!؟

هكذا . القيامة العربية لم تكتمل .

هكذا . حدث تحول الحرب .

الاقنعة سقطت . عاريا ، انكشف وجه الخيانة . انهرئت اصباغ العبور .

والوجه الذي كان جزءا من الحلم . دفعة واحدة انهار . تشرين سرق . سرق الحلم . وسرق الجواب .

اردناها عبورا الى الارض . ارادوها عبورا الى العدو .

هكذا ظلت وحدها دمشق .

هكذا قاتلت وحدها دمشق .

اشهد ان قدر دمشق ان تظل تقاتل .

● رئيس التحرير ●

الاتجاه الرمزي

في الرواية الفلسطينية

د. أحمد أبو مطر
كلية الآداب جامعة البصرة

عند حديثنا عن الاتجاه الرمزي في الرواية الفلسطينية، نغالي كثيرا اذا وضعنا في الاعتبار، اننا نعني به تيارا ادبيا او فنيا ، شبيها بما عرفته الحياة الادبية في اوربا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، خاصة في مجال الشعر على يد اقطاب هذا المذهب امثال : بودلير و رامبو و فرلين ، ثم مالارميه و بول فاليري . فقد كان لهذا المذهب ظروف معينة، نفسية وعلمية ، حتمت ظهوره ، وهي بعيدة ومختلفة تماما عن الظروف التي الجأت الكاتب الفلسطيني في احوال معينة وقليلة ، الى اللجوء الى الرمز وسيلة للتعبير عن الموضوعات التي يريدها ، مما جعل هذا المذهب عنده اقرب الى ما يسمى « الرمزية الموضوعية » .

كان لسيادة العلم وانجازاته الكبيرة الشاملة في النصف الاخير من القرن العشرين الدور الحاسم في تهيئة الظروف النفسية لظهور المذهب الرمزي في اوربا ، فقد بلغ الاعتزاز بدور العلم وتجاربه وكشوفاته حدا كبيرا ، شمل كافة نواحي حياة الانسان ، اذ اوجد « النزعة المنطقية العلمية التجريبية التي تخضع كل الموجودات للحس والمنطق والعقل ، ولا تؤمن الا بالمادة والمشاهدة المحسوسة »(١) . وقد صاحب هذا التطور العلمي ، الفلسفة الوضعية الايجابية التي نادى بها اوجست كونت ، وكانت ترى أن العالم بكل ما فيه يفسره المنطق والعلم التجريبي، فهذا الكون موضوعي خاضع للعلم وتجاربه . ولقد رافق ذلك تغيرات اجتماعية واقتصادية أثرت في بنية المجتمع الاوربي ، خاصة في انجلترا لما شهدته من اختراعات ونهضة صناعية ، ادت الى زوال عهد الاقطاع والارستقراطية الزراعية وما صاحبه من نقمة لدى هؤلاء ، وحنين لحياة ما قبل الانقلاب الصناعي ، حيث كانت كل الامتيازات بأيديهم .

ورغم كل هذه الانتصارات العلمية، وما ادت أليه من تغيير في حياة الانسانية الاجتماعية والاقتصادية ، فان « هذا الاتجاه الحسي المادي قد سدّ منافذ الروح ووقف بين مظاهر المادة والوان المحسوسات يزاول نشاطه ولا يؤمن الا بها ، فالموجود هو كل ما وقع تحت الحس وخضع للملاحظات الحسية والتجارب العلمية ، واما ما عداه فوهم باطل لا وجود له ، ولا ينبغي ان يصرف اليه اي نشاط انساني(٢) . وقد ادى ذلك الى الاحساس بان العلم وحده لا يشبع كل ما في الانسان من توق الى المعرفة والاحاطة بأسرار الكون ، وقد ظهر هذا الجانب فيما يمكن اعتباره تمردا على هذه الايجابية العلمية ، فظهرت عدة بوادر مهدت للناحية الروحية من الرمزية(٣) ، ومن هذه البوادر كتاب سبنسر « المبادىء الاولى » وفيه يقرر ان كل دراسة تقصد الى البحث في حقيقة الكون واستقصاء علته لابد ان تنتهي الى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزا ، لا يستطيع أن يدرك عندها من الحق شيئا(٤) . وهو يرى ان العقل البشري اعد لفهم ظواهر الاشياء ، ولا يعدوها الى ما خفي

وراء استارها . يضاف الى ذلك الدراسات الفرويدية في علم النفس، وقد بينت أن للانسان حالتين :واعية يدركها العقل ، وغير واعية لا ندركها ولا نعرف كنهها . وقدعدا هذا « بعض الفلاسفة الى ان ينكر وجود الاشياء الخارجية ، ولايرى فيها غير الصور الذهنية التي تنعكس في مداركنا عن تلك الاشياء ، فأي شيء خارجي لا يستمد وجوده الا من الصور الذهنية التي لدينا عنه . وفيما عدا هذه الصورة لايعتبر له وجود خارجي(٥) . ادى ذلك -فيما ادى اليه - الى خلق حالة نفسية تنزع الى التحرر من الواقع الملموس ، والثورة على هذه الوضعية التي حصرت نفسها في العالم الحسي، ولم تؤمن بشيء سواه .... فكان لابد من مذهب جديد تتمثل فيه تلك الحالة النفسية الجديدة ، ويعبر عن روح الثورة على ادب الواقع والعالم المحسوس الذي تزعزعت الثقة به ... فكان ذلك المذهب ، هو المذهب الرمزي(٦) . وقد اتخذ هذا المذهب صورا مختلفة ، واثار العديد من القضايا في مجال اللغة واستعمالاتها والشعر وصوره(٧) . اصبحت اللغة عند اقطاب هذا المذهب غير قادرة على التعبير عن حقائق الاشياء ، وقد حصروا مهمتها في مجرد الايحاء لدى القارىء أو المستمع ، فهي رموز لما نشاهده في العالم الخارجي . ومن كاتب الى كاتب اغرق المذهب الرمزي في الابهام والغموض ، ذلك ان الرمزية لا تعترف الا بما يوحي به العقل الباطن من الصور والرموز . ومن ثم كان اسلوبها غامضا يعتمد على ما يتلقاه من اعماق ذاته وما يحدده خياله الباطني من صور . ومن هنا جاءت شطحات المذهب الرمزي التي لا تأبه الا بعالم الشاعر الخالص والذي قد يكون عالما مغلقا على نفسه ، اوبمعنى آخر عالما له لغته ورموزه وصوره التي تستغلق على سامعيها ، فلا تجد عندهم اذنا تعيها او تدرك خفاياها(٨) . لقد نزعت الرمزية الى جعل الشعر متصلا باحاسيس الفرد وعواطفه أكثر مما فعل الرومانسيون انفسهم ، بل ان الرمزية ادت احيانا الى جعل الشعر من شؤون الشاعر الخاصة بحيث غدا لا يمكن ايصاله الى القارىء(٩) .

ـ الرمزية الموضوعية ـ

بالاضافة الى تكريس الرمزية للتعبير عن الذات الخالصة كما سبق بشكل اقرب الى الايحاء والتلميح والابهام بواسطة الخيال وتصوراته واستغلال موسيقى اللغة الى ابعد حد ، وجدنا ان الرمزية امتدت الى معالجة «المشاكل الانسانية والاخلاقية العامة ، تعالجها بواسطة الخيال وتصوراته ، وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة ، فهي لا ترمي الى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده ، بل ترمي الى تجسيم افكار مجردة وتحريكها في احداث ، تتداخل وتتشابك لايضاح الحقائق الفلسفية ، نفسية كانت او اخلاقية ». بهذا المفهوم ل « الرمزية الموضوعية » التي تقترب من الواقع وتعالجه ، بقصد بنائه وتغييره نحو الافضل ، تعامل الروائيون الفلسطينيون مع المذهب الرمزي ، ليس احساسا منهم بعدم قدرة اللغة على التعبير عما في نفوسهم ، او هربا من الواقع الى عالم غيبي مليء بالاوهام والاحلام ، ولكن لانهم عالجوا موضوعات واقعية حساسة ، لم يكن بامكانهم التعبير عنها بوضوح ومباشرة ، اما لان هذه الموضوعات تتعرض للعقائد الدينية ، او لانها تتناول اوضاعا سياسية قائمة ، لا يمكنهم معالجتها بوضوح دون التعرض للاضطهاد والاذى ، واحيانا كانت وطأة الموضوع ثقيلة على النفس الانسانية ، مما جعل اللجوء الى الرمز اقوى في التعبير عما في مكنونات هذه النفس من آلام واحزان مصدرها قتامة هذا الواقع وتعاسته . لقد انتقلوا من الرمزية الاسلوبية الى الرمزية الموضوعية « الواقعية » دون الغاء العقل والفهم السليم لحقائق حياتهم ، لانهم في الاساس معنيون بها وبفهمها ، بغرض الوصول الى الافضل ، وما « اظننا بحاجة هنا الى التمييز بين المذهب الرمزي الذي يجعل الرمزغاية وبين الرمزية بمعناها العام ، والتي تشيع في كل الوان الادب ، اذا ما عرفنا ان الادب يتخذ من اللغة رموزا للتعبير عن مفاهيم الحياة . غير ان الرموز في هذه الحالة الاخيرة لن تكون رموزا بكماء بقدر ما تكون وسيلة لابراز المعنى والايحاء به »(١١). وقد ادرك الروائيون الفلسطينيون هذه الناحية جيدا ، لانهم كانوا

يشعون في الاعتبار التزام الروايةونضاليتها ، وكي تؤدي هذا الدور ، وتكون قادرة على الوصول الىالجماهير ؛ لابد ان تكون رموزها واضحة ، بعيدا عن المعميات السلبيةالهاربة ، وهذا ما يفسر قلة الروايات الفلسطينية التي تعاملت بالرمز ،وان تعاملت به فهو رمز واضح يساعد على توضيح المعاني التي يريدها الكاتب ، التي هي في الغالب قضايا اجتماعية واخلاقية ، لم يتمكن الكاتب من معالجتها بشكل مباشر .

لقد كان الروائي الفلسطيني يعي تماما : لمن يكتب ؟ ولماذا يكتب ؟ فرغم انه يكتب لجميع القراء ،وجميع البشر ، كما يقول سارتر(١٢)، فانه كان يتوجه لا شعوريا الى فئة معينة من هؤلاء القراء ، بشكل خاص . هذه الفئة هي جماهيره التي يحيا بينها ، مدركا حجم الالم والقمع الواقع على كاهلها ، لذلك التزم بشكل واضح باهدافها في الحاضر والمستقبل ، فعنده « ان الكاتب هو في موقف من عصره ، ذلك ان لكل كلمة صداها ، ولكل صمت ايضا »(١٣) . فاختار ان يقول كلمته بشتى الوسائل شريطة ان تكون بعيدة عن المعميات الموغلة في الابهام والغموض ، كي تؤدي دورها النضالي وسط جماهيره لتجاوز الحاضر المؤلم ، نحو مستقبل اكثر اشراقا . وقد عانى من هذه القضية غسان كنفاني عقب صدور روايته (ما تبقى لكم) ـ ١٩٦٦ ـ فقد كان يدرك انه كاتب قضية وطنية ، يسخر كل امكاناته الادبية والفنية لخدمتها وخدمة جماهيرها . ولما جاءت روايته هذه باسلوب تجريبي ، اعتمد على تداخل تيارات الوعي ، وادخال الزمان (الساعة) والمكان (الصحراء) شخصيتين رئيسيتين فيها ، ادرك غسان كنفاني عقب صدورها ـ رغم انها ليست رمزية ، ومن الممكن فهمها بصعوبة قليلة ـ ان اسلوب هذه الرواية لا ينسجم مع التزامه الوطني الجماهيري ... يقول : « في الواقع رواية (ما تبقى لكم) هي قفزة من ناحية الشكل . ولكنها اثارت بنفس الوقت تساؤلات بالنسبة لي .. لمن اكتب انا ؟ هذه الرواية قلة يستطيعون من بين قرائنا العرب ان يفهموها . فهل انا اكتب من اجل ان يكتب احد النقاد في مجلة انني اكتب رواية جيدة ، ام انا اكتب من اجل ان اصل الى الناس وان تكون هذه الرواية شكلا من

اشكال الثقافة الموجودة في مجتمعنا،والتي من واجب المثقف ان يتعامل فيها مع الناس »(١٤) .

وقد اتخذ التعبير بالرمز في الروايةالفلسطينية اتجاهين :

١ ــ الرواية التي تعاملت مــعالرمز بشكل كامل ، وهي « تلــك الروايــات التي توصلت باســلوبرمزي خالص للتعبير عن مضمونها. وهــذا الرمز يحكم بناء الرواية ،ويسيطر على خطوطها العامة مــن اولها الى آخرها »(١٥) . في هــذاالنوع يعتمد البناء الكلي للرواية على الرمز ، من خلال احداث مشدودةللواقع ، باسلوب يسهل على القارىء ان يفهم مدلولات الرمز في الواقع .

٢ ــ الرواية التي اعتمدت بناءروائيا غير رمزي ، الا انــه يتخلله رموز جزئية ذات دلالات على نواحواقعية ، لــم يتمكن الكاتب مــن معالجتهــا بوضوح كبــاقي نواحي الرواية وافكارهــا ، فاعتمد الرمز بشكل جزئي داخــل روايته غــيرالرمزية ، للتعبير عن هذه النواحي وتلك الافكار ، سواء عــن طريــقتحميلهذا الرمز لحدثاو لشخصية، لينفذ من خلالها الى المعاني والافكارالتي قصدها .

أ ــ الرواية الرمزية الشاملة

مــن الروايات الفلسطينية التيتعاملت مــع موضوعها ببناء رمزي كامل ، روايتا : « الكابوس » لامينشنار(١٦) ، و « ونزل القرية غريب » لاحمد عمر شاهين(١٧) . ولما كانتاالروايتين الوحيدتين اللتين تعاملتا بهذا الاسلوب ، لذلك سنحلل كلامنهما على حدة ، خاصة ان اختلاف موضوعيهما ، لن يضطرنا للتكرار .

ـ الكابوس

عقب الهزيمة المروعة التي منيت بها الانظمة والمجتمعات العربية ، فيما عرف بنكسة ١٩٦٧ ، ثار في الاوساط العربية سؤال كبير : "ما السبب في هذه النكسة ؟ هل هو التخلف العربي ؟ أم عدم الوحدة العربية الحقيقة في مواجهة الخصم ؟أم الدعم الامبريالي غير المحدود للعدو .؟ الى آخر هذه التساؤلات التي حاولت الاجابة على هذا السؤال المصيري ، خاصة انها نكسة خطيرة ،تجيء عقب نكبة ١٩٤٨ بسنوات ليست قليلة ، مكملة احتلال العدو الاسرائيلي للوطن الفلسطيني كله ، ومعه اراض عربيــة أخرى . تأتي رواية (الكابوس) لتعطي رأيا في أسباب هذه النكسة ، معتمدة الرمز اساسا فنيا للتعبير ، من خلال شخصيات متفاعلة مع الحدث الاساسي ، وفي الوقت ذاته ، فهي شخصيات ذات ابعاد رمزية ، تؤدي الى بعض الخلاف حول ما ترمز اليه ، رغم محاولة الكاتب ربطها باحداث وردود أفعال تقربها من الواقع ، وذلك بسبب تعدد الاسقاطات الرمزية على بعض الشخصيات .

« ... هذه الأوراق هي ميراث جدك ، الرجل الاول الذي كان يقرأ ويكتب في القرية . خذها واقرأها على مهل ، واعمل بما جاء فيها . حتى اذا لحقت به في دار الحق ، وأرجو ان يكون ذلك قريبا ، أعلمته أنني حققت وصيته »(١٨) . بهذه العبارة من الالم لولدها (فرحات) تبدأ الرواية ، معطية للقارىء شحنة من الاثارة والترقب ، حيث تضع بين يديه ــ في جو يلفه الغموض ــ جدا مات ، مخلفا هذه الاوراق السرية بدليل حفظها في صندوق حديدي ، وأما تتمنى الموت وتستعجله ، وابنا بامكانه وحده معرفة ما بداخل هذه الاوراق السرية التي آلت اليه حسب وصية الجد بأن لا تقع في يد احد الا اذا كان رجلا صالحا يخرج من صلبه . ولا تنتظر طويلا ، فالابن يفك الاوراق ، يبدأ قراءتها لتتكشف لنا من خلالها الارضية التي سوف تشكل ساحة الصراع ، مع بداية خطوطه كما شاهدها الجد المتوفى ، دون ان يتمكن من التنبيه اليها ، فاودعها اوراقه .

ساحة الصراع :

كافة أحداث الرواية المتلاحقة بشكل عنيف ، من خلال شخصيات منوّعة الملامح ، تدور على الارضية التي ترسمها مذكرات الجد على النحو التالي ..... قرية صغيرة تتكون من بيت واحد كبير يتربع على جبل البخور ، وامامها مجموعة من الاكواخ الحقيرة من الطين والتبن ، الحياة هادئة مصبوغة بالاحزان ، وضيوف كثيرون يزورون البيت لا تعرف القرية عنهم شيئا رغم أحاديثها الطويلة حولهم . من البداية تعطينا المذكرات صورة من الواقع الاجتماعي في القرية - ساحة الصراع مستقبلا - حيث الاستغلال والفوارق الطبقية المخيفة . « نحن فقراء ، نعيش على حفنة من القمح مختلطة بالتراب ، يجود بها علينا حقل ورثه أهل القرية عن آبائهم بأنصبة متفاوتة . ولا يجود الحقل الا بعد عمل شاق يشترك به الرجال والاطفال والنساء ، فيتصبب منهم العرق ، وتتيبس شفاههم من طول الدعاء ... أما البيت الكبير فهو ، كما يبدو لنا ، يعيش ، مثلما نعيش ، على القمح . لكن حقوله شاسعة ، تحيط بحقلنا المشترك حتى توشك ان تلتهمه . ونحن جميعا ، رجالا ونساء ، نتعهد تلك الحقول ، نزرعها ونحصدها لصاحب البيت .... والشيخ الكبير .. لا يظهر في ازقة القرية الا نادرا ، وفي ايام المواسم . وما اشد ما كان يغمرني الشوق لاجتلاء محياه كلما اطل ، ممتطيا جواده المطهم ، ذا السرج البديع الذي تتدلى على جنباته الزينات .. »(١٩) .

مَن هو الشيخ الكبير ؟

ترسم مذكرات الجد لهذا الشيخ صورة شبه غامضة ، تجعل الخلاف حول ما يرمز اليه واردا ، وان كان بالامكان ترجيح ما تدل عليه ملامحه في الواقع الذي تعيشه القرية ، خاصة بعد ان تتكشف عناصر الصراع ، ومواقفها المتعددة . كما تقول المذكرات ، فقد كان للقرية شيخ جليل إسمه (نجمْ) ، تستظل بظله ، وتدين له بالطاعة . وقد

اشاعوا انه مات فجأة ، وأن الشيخ الكبير الحالي صاحب البيت القرميدي الرابض على جبل البخور قد اخذ الولاية عنه . الا ان الجد صاحب المذكرات لا يعترف بهذه الاقاويل التي يرددها اهل القرية ، فهو يعتقد أن أولياء الله انقضى عهدهم ، وقد كان الشيخ نجم آخرهم ، وهو يتهم الشيخ الكبير الجديد الذي لا يعرف له أصلا ولا اسما بأنه صاحب اشاعة موت الشيخ نجم ؛ ويستغرب كيف استطاع ان يقنع صاحب القرية الاصلي بأن يموت ، ويتركها له .

اطراف الصراع :

تقدم الرواية الشيخ نجم والشيخ الكبير الجديد الذي ادعى انه اخذ عنه الولاية ، مرة كطرفين في الصراع، واخرى كأسباب لنتائج هذا الصراع. اما اطرافه الاساسية ، فهي :

١ ــ **اهل القرية ، الواقعون تحت الظلم والاستغلال كما سبق ،** دون أن يتمكنوا من الاحتجاج ، فالموت لمن يتكلم او يسأل ، وقد شهدت القرية انواعا من هذا الموت. يضاف الى ذلك جهل القرية، وتخلفها الشديدان ، فاهلها لا يعرفون ما يدور خلف الجبل الذي تغفو القرية في حضنه، الى درجة انهم لم يصدقوا الاخبار التي يأتي بها (ابو ناجي) صاحب الدكان الوحيد ، بعد كل سفرة يقوم بها الى هناك لجلب الحاجيات لدكانه . لقد اقاموا الدنيا بسبب ما نقله حول المدن والقصور خلف الجبل ، وان اهلها يستعملون سيارات تتحرك على عجلات . حتى إمام الجامع نفسه ــ المفروض فيه أن يكون واعيا متعلما ــ رفض هذه الاخبار مؤكدا ان ليس على الارض بعد قريتهم الا عدد قليل من البشر المتوحشين ، أما الآخرون فدهشتهم لا توصف .

٢ ــ **الخواجا موسى ، وما يرمز اليه ،** وكما تقول المذكرات .. « اغلب الظن ان هذا الرجل الغريب قدم من وراء الجبل ، فهو وان كان يتكلم بلساننا ، ويتقن لهجتنا الا انه ليس منا . يزعم ان اسمه موسى .

لكن ما اسم ابيه ؟ وما اسم جده ؟ولماذا لا يعرف المسنون من أهل القرية اباه وجده اذا كان ما يزعمه حقا من انه من مواليد قريتنا وسافر مهاجرا منها ثم عاد ؟ لا .. لا ..انه كاذب . وروايته هذه مختلفة ، كي يندس بها بين الناس ... لا .لست خائفا بالرغم من اني وحدي اعرف اي خطر يحمله الينا هذاالرجل الغريب واعتقد ان شيخنا الغريب الذي يحميه .. ان موسى يريد القرية كلها . ويريد البيت الكبير بالذات»(٢٠) . وتحدد المذكرات اوصافه الجسمانية ، مما يجعل ما يرمز اليه واضحا ، كما تذكرما يردده اهل القرية في مجالسهم همسا عن حماية الشيخ الكبير للخواجا موسى ، وان الشيخ الكبير نفسه غريب عن القرية ، وما ابداه اهل القرية من ضرورة الاحتجاج ، والتعرض لموسى وضربه ومضايقته، وقد كان ذلك . من خلال طريقته في رسم ساحة الصراع، وتقديم أطرافه، ومَن خلفها ، تصبح الرموز الاساسية في الرواية واضحة ، وان اختلف حول بعض مدلولاتها . . ف (القرية) ساحة الصراع هي (فلسطين)واطرافه : اهل القرية (الشعب الفلسطيني) والخواجا موسى (اليهود) . اما الشيخ الكبير ، فهو الغيبية . وان اسقط هذا الرمز في لقطات ثانية على (جبل البخور) الذي يصر الخواجا موسى على هدمه ، وقد اعتبر د . صالح ابو اصبع ان الشيخ نجم يرمز الى الخلافة العثمانية بماترمز اليه من معاني الدين والتراث الحضاري ، والشيخ الكبير الجديد هو دولة الانتداب البريطاني(٢١) . وطريقة رسم صورة الشيخ الكبير تخللها غموض وتناقض ، فهي حينا ترمز الى الاستغلال والفوارق الطبقية وحينا اخر ترمز الى المتواطىء مع الخواجا موسى والمتستر على اعماله وحينا ثالثا ترمز الى الغيبية ، فعند لجوء فرحات وعودته الى مقام الشيخ نجم ، في نهاية الرواية ، كملاذ ومخلص ، يقول عودة : « شيخنا الكبير هنا . هنا . في اعماقنا . ولم يغب »(٢٢) . ان عدم الدقة في رسم شخصية الشيخ الكبير ، كرمز ، جعله « لايكاد يعطي المعنى الحقيقي الذي يرمز اليه في نهاية احداث الرواية ، ولا اجد سببا واضحا لهذا التناقض بين الرمز ومعناه . هذا مع ان الكاتب قد نجح الى ابعد حد في ان يجعل الاحداث والشخصيات تتضافر

جميعا على تعميق شخصية الشـيخ الكبير وتجسيم ابعاده الرمزية في ذهن القارىء ، دون ان يبرز على مسـرح الرواية » (٢٣) .

تفاعل الحدث :

(فرحات) هو الشخصية الرئيسية في الرواية ، من خلال ردود فعله ومواقفه ازاء ساحة الصراع ، واطرافها السابقة ، يتحرك الحدث ويتصاعد نحو نتيجة لمحت اليها مذكرات الجد . لقد وضعت هذه المذكرات اول خيط من خيوط الحدث - الفعل بما يشبه المسؤولية الوطنية بين يدي فرحات ، فقد كان جده ذا بصيرة وحكمة نافذة دب في قلبه الشك من الرجل الغريب (الخواجا موسى) الذي يبيت شرا للقرية واهلها . لاحظ الجد ان هذا الرجل الغريب يتجول بحرية كاملة في القرى ، ويأتي من الافعـال مـا يعاقب عليه اهلها بالموت ، كل ذلك تحت سمع خفراء الشيخ الكبير وحمايتهم . قرر الجد ان يكشف هذا السر ، فتوجه الى البيت الكبير عارضا على كبير الخدم أن يعمل بستانيا في الحديقة الكبيرة المسورة ، فقبل ان يعمـل تحت التجربة وكانت المفاجأة المذهلة عندما شاهـد يوما الخواجة موسى يدخل البيت الكبير ، يرحب به الشيخ الكبير .. فألصق اذنه على الجدار ، ليسمع الخواجا موسى يقول للشيخ الكبير : « اذا انهدم الجبل بين قريتكم والعالم ودخل اولادي واحفادي بيوتكم ، فسيكون لك المجد والسلطان جزاء عونك وتأييدك »(٢٤) . كيف ذلك ؟ لم يعرف الجد ، فقد شاهده كبير الخدم فجره من لحيته ، وقذف به وراء الاسوار .

عند هذه النقطة ، انتهت مذكرات الجد ، وكان الخيط الاول من خيوط الحدث ، حين بدأ فرحات الفعل . ويبدا مدفوعا بتناقض كبير اكتشفه في حياة اسرته : جد حكيم ، وطني مخلص ، أحس بخطر الخواجا موسى ، وخاطر بنفسه كي يكتشف سـره ، وهاهو يودعه في مذكراته ، عل ابنا مخلصا من صلبه ، ينتفع بها ، ويكمل المسيرة . وعلى النقيض من ذلك أب

خان وطنه ، وباع نفسه لصاحب البيت الكبير حيث عمل عنده خفيرا ، وكان لا يرحم احدا من المخالفين ، الا انه كان ذكيا يتدخل احيانا في شؤون البيت الكبير ، لذلك حبسوه في البئر وحرموه من أهله ، وتركوه يموت بحسرته . الا ان مايزيد هذا التناقض تأزما في نفسية فرحات ، وصية امه قبل وفاتها وهي تضمه الى صدرها « لاتكن مثل ابيك ، واحترم ذكرى جدك » . من وسط هذا التناقض ، مدفوعا بهذا التأزم ، كان قرار فرحات أن يعمل شيئا يثأر به لجده الذي أذلوه حتى اصيب بالجنون ، ولابيه الذي امتصوه ثم لفظوه كالنواة . وهنا يجب ان يلاحظ ان مذكرات الجد كانت دوما دافعا خفيا له كي يكمل المهمة التي بداها جده . ما ان يبدأ فرحات خطوته الاولى حتى يشي به احد الاصدقاء المقربين الذي تعاهد معهم على العمل ، فيساق الى البيت الكبير حيث الخفراء والخواجات وما يسمى الشيخ الكبير دون ان يراه احد ، ويسام الوان العذاب ، خاصة في البئر الرهيبة التي يضرب بها في قريته الامثال « ان الداخل اليها مفقود والخارج منها مولود » . وهنا يحدث منعطف غير متوقع في حياته ، اذ اخرجوه من البئر ، ليختار الموت او التعامل مع الخواجات بوظيفة خفير ، فكان جوابه « نعم . . بكل سرور » . من ناحية نفسية ، يعيش فرحات بوجدان قلق موزع ، فهو لاينطلق من ارضية صلبة ، تدرس الواقع وتقرر . أغلب افعاله ردود لتأثيرات خارجية ، أو انعكاس لمؤثرات نفسية تعيش في وجدانه .

لذلك ، انطلاقا من هذه المؤثرات النفسية التي لايمكنه الهرب منها ، لانها تؤرقه بوطأة اشد من عذاب البئر الجسدي ، يقرر فرحات الاستجابة الى نداء الام ، كيلا يتنكر لذكرى جده ، وهذا يعني حسم موقفه ، والعودة الى صفوف اهل القرية ، يعمل على طرد الغرباء . مرة أخرى يستقبلونه في المقهى بنظرات التوجس والخوف ، فقد اصبح في نظرهم جاسوسا . ورغم ثورته عليهم وتعريضه بهم بقصد اثارتهم وتحريكهم ضد الخواجات ، فانهم لا يحركون ساكنا ، مما أثار حفيظته ، فخرج من المقهى يسب ويلعن ، وليس امامه الا مذكرات الجد ، التي اصبحت

وكأنها تعويذة لها مفعول السحر في نفسه ، وعلى ضوئها يحدد افعاله . تصدمه كلمات المذكرات .. «اقسم بالعلي القدير يا ولدي ، انني سمعته يوم الصقت اذني بالجدار ، سمعته يقول ، وفي صوته فحيح غاضب مجنون : اذا انهدم الجبل بين قريتكم والعالم ، ودخل اولادي واحفادي بيوتكم فسيكون لك المجد والسلطان جزاء عونك وتأييدك »(٢٥) . وسط استغراقه الروحي في كلمات الجد ، مشبعا بصوت امه يناديه من القبر (احترم ذكرى جدك) يتراءى له الجد شيخا جليلا ، براق العينين في جلباب ابيض فضفاض ... « سألته في لهفة هل انت راض عني يا جدي ؟.. كل الرضى يابني ، اذا انت اكملت رسالتي . لكن كيف ؟ ارني الطريق ياجدي . اذهب غدا الى الشيخ الكبير ، وقل له : احذر الغرباء ، فهم يطلبونك انت . ولن يرضوا بك ماسحا لاحذيتهم اذا استطاعوا هدم الجبل »(٣٦) .

هنا أول الطريق أمام فرحات . هو – كما تلاحظ – لا يقرر . انسان مسلوب الارادة . القرار يتحدد له ضمن مؤثرات نفسية معينة ، ثم يكون العزم على الفعل . مرة اخرى ولم يخط بعد الخطوة الاولى ، يوضع أمام امتحان عسير عند الخواجات ايضا . فرغم انه مايزال خفيرا عندهم فانهم يقتادونه الى البيت الكبير للتحقيق معه ، فيما قاله على المقهى لحظة احتدام غضبه على رواده .. « أنا الخفير فرحات محمود درويش أعمل تحت امرة الخواجا رئيس الخفراء ، الذي يطأكم جميعا بنعليه . ونعلاي من نعليه . فقدمي على جباهكم ! افعلوا شيئا يا عبيد الخواجات ! ارفعوا رؤوسكم يابقر »(٢٧) ان هذا القول في عرف الخواجات تحريض على الثورة ، جزاؤه القتل ، وقد قتل رجل عجوز من زبائن المقهى لمجرد انه عقب على كلام فرحات السابق بقوله : ليتك يا فرحات تعرف مكانك » فما قولك في التحريض العلني على الثورة . ازاء هذه الضغوط الخارجية والنفسية ، خيل لفرحات ان الشيخ الكبير قد مات ، والا فأين هو ؟ لم يره احد ، أين هو لينقذه واهل القرية من هؤلاء الغرباء ؟. « انه ميت ، وما ها هنا الا الخواجات ينتظرون ساعة الصفر ،

كي يهدموا الجبل ويزحفوا » . وكان كبير الخفراء قد قرأ هواجسه النفسية : فأجابه : « لا . لا شيخنا الكبير لم يمت . انه يشملنا ويشمل القرية ببركاته . من نحن لولاه ؟ لكن لا اقدر ان اسمح لك بمقابلته . فهو لايحب رؤية احد ، لا سيما من اهل القرية التي احبها فجحدته(٢٨) ! لقد خاب ظن فرحات ، اذ كان يتمنى مقابلته ورؤيته ليبلغه رسالة جده . وما دام الامر كذلك ، فلماذا لا يعاقبونه بسرعة على تحريضه لرواد المقهى ؟ لماذا يمدون في عمره ؟ هل سيساومونه على خدمة جديدة ؟ . وقد كان هذا فها هو كبير الخفراء يطلب منه ان يعلن في القرية وفاة الشيخ الكبير ، رغم ما في هذا من الم له ولاهل القرية ويوضح هدفه بشكل لا لبس فيه ، عندما يحدد له هدفه من وراء هذا الاعلان .. « اثرهم ضدنا بكل قواك البلاغية . حرضهم ، خاطبهم بهذه العبارات الرنانة التي تزخر بها لغتكم . فان ذلك لحمل السلاح ، انتقاما لشيخهم الميت ، ولطردنا من حيث اتينا ، فان ذلك هو غاية المراد »(٢٩) . اذن هذا هو الهدف ، اثارة اهل القرية لحرب لم يستعدوا لها ، فتكون النتيجة الهزيمة ، واحتلال القرية .

مواقف وردود فعل

يخرج فرحات مكلفا بهذه المهمة الصعبة ، وسط امواج من أثقاله النفسية ، ووعود كبير الخفراء واغراءاته ان نفذ المهمة ، وتهديداته ان هو احجم ، والمهلة امامه اربعة ايام . هذه المرة يقوى على نفسه ، رغم ما يعيشه من ازدواجية وتناقض ويقرر العمل ، يستدعي ثلاثة من اصدقائه المخلصين . يخبرهم بموت الشيخ الكبير كما تلقاه كبير الخفراء فتتعدد مواقف الشخصيات رامزة الى مواقف فئات المجتمع من الصراع ضد الخواجا موسى الذي يرمز للعدو :

علي سعد الدين

« معلم في مدرسة القرية ، هادىء لكن هدوءه يغلف ثورة لو وجدت طريقها لانطلقت » هكذا عرفه فرحات في بداية احساسه بالعمل . من خلال حوارهم معا ستتكشف معالم شخصيته ومواقفه :

□ فهو يرفض كافة مفاهيم القرية وتراثها البالي . يعلق على ما يشاع عن موت الشيخ الكبير بقوله : « الحقيقة ان الشيخ الكبير في حكم الميت حتى لو لم يمت » . « اي شيخ كبير هذا ؟ يستسلم لاعدائه وينتظر منا ان نحميه » . « ماذا يجدينا الشيخ الكبير وهو غائب بعيد ؟ » . وعندما يقترحون ان يذهب فرحات لملاقاة الشيخ الكبير يطلب منه المشورة والعون ، يجيبهم : « انا ارى في المحاولة جهدا ضائعا وسخيفا ، فأنت لن تلقاه . لانه ليس هناك . . . انه ميت ، وقريتنا ستموت اذا ظلت متشبثة بالاموات » .

□ اما فيما يتعلق بالمعركة مع العدو ، فهو يرى اننا واهمون اذا تصورنا انه باستطاعتنا ان نطرد الغرباء ، فهم أقوى منا وأكثر علما وتجربة . وهو يرى ان نترك المسالة للزمن ، لان هدف العدو افتعال معركة تمحونا عن آخرنا ، وتنصرهم علينا الى الابد .

(علي) كما يبدو من اقواله وافعاله رمز للشاب المثقف من ناحية ، السلبي من ناحية اخرى . توصل من خلال ثقافته الى رفض تعلق القرية بالقيم البالية المتوارثة التي يرمز اليها الشيخ الكبير ، الا انه سلبي ، يعرف الطريق ويحدد موطن الداء ، دون القيام بعمل أو المشاركة في عمل الاخرين وجهودهم . يكتشف أهداف العدو ، وما يقابلها من ضعف القرية وتخلفها ، ورغم ذلك يرى ان نترك المسألة للزمن . انه لقطاع كبير من المثقفين ، الذين لا يضعون ثقافتهم في خدمة مجتمعاتهم .

عصام الفاخوري

شاب حذر ، فتح دكانا للبقالة برأسمال صغير ورثه عن أبيه ، صلب في مواقفه ، بدليل انه هاجم فرحات في مقهى الزهور ، ولما عاتبه ، اصر على موقفه ولم يعتذر له شأن الكثيرين ممن كانوا يتملقونه خوفا من منصبه وينتقدونه في غيابه تملقا للاخرين .

□ فيما يتعلق بالشيخ الكبير ، ومايرمز اليه ، يرى عصام رأيا خاصا ، فعندما احتدم النقاش بين (علي)الذي مر ذكره و (عـودة) الـذي سيأتي ، تدخل بينهما ملطفـا جـو النقاش بقوله : « علي لا يعني الانكار يا عودة . انه يريد للشيخ ان يتحرك ان يحمي قريته هذا كل مافي الامر»(٢٠) ومن جانب اخر يرى ان « المسألة واضحة يجب ان نحرر الشيخ الكبير اولا »(٢١) . امـا عن موت الشيخ الكبير : فلـه وجهة نظر ، ترى ان (نجم) لم يمت . ولا الشيخ الكبيرمات ، لكنني شخصيا اشك بأن لهما دورا في معركتنا المقبلة »(٢٢) .

□ أما فيما يتعلق بالمعركة المقبلة مع العدو ، فهو يرى ان الشيخ الكبير يكفي رضاه ، وعلينا ان نفكر ونعمل وهذا يعني وضع خطة عمل متفـق عليها ، أي لا لقاء بالشيخ الكبير ، بل عمل واعداد . كما يرى ان يبـداوا بتنظيم أهل القرية سرا، وتدريبهم على السلاح في انتظار اللحظة الحاسمة.

عصام الفاخوري ، شخصية ترمز لقطاع من الشعب ، يمثـل الفئـة الثورية التـي تحتكـم الـى العلـم الى العلم والتخطيط والاعداد ، فهو يعرف طبيعة العصر ، لذلك يرفض الارتجال والاتكالية التي تستند الى اوهام الكسالى الذين يقولون (اللهمنا) وكفى ... ويرى ان الديـن نفسـه بحاجة الى ان نحرره من كـل الاوهام والادران التي الحقناها به . ان ايمانه بالعمل من اجـل الوطـن لاجدال فيه ، لذلك ـــ رغم اختلافه عن علي وعودة حول اسلوب العمل وانسحابه ـــ نجده يوم الاجتماع المقرر في مسجد القرية ، من المشاركين فيه بعكس نموذج علي السابق .

عودة حمد الله

« كهل في الخمسين ؛ لكن لهحمية الشباب . لم يكتم اعجابه بجدي . ويوم كان يدار اسمي في مجلس يشيده ، كان يقول : حيا الله جده ، واني والله الح فيه أملا لهذه القرية كبيرا . وأعتقد انه سيستأنف مسيرة جده في الوقت المناسب »(٢٣) .

□ عودة ،له موقف واضح متعصب من الشيخ الكبير . عندما اخبرهم فرحات بما يقوله كبير الخفراء عن موت الشيخ ، انتفض كمن اصيب في الصميم ، ويرى ان هذا عبثا من صنع الخواجات ، ويواجه انكار علي بشدة لان اللوم ـ في رأيه ـ لا تنفع شيئا اذا لم يعترف صاحبها بالشيخ الكبير ، ويرى ان مواجهة العدو تكمن في الانطلاق من مواطن القوة ، اي من الشيخ الكبير .

□ اما بخصوص المعركة المقبلة مع العدو ، فرغم ما يبدو من ايمانه الاعمى بالشيخ واتكاله الكلي عليه ، الا انه يقرن ذلك بالعمل ، فيخرج بالشباب الى البيادر يعلمهم الطراد ، ويدور على اهل القرية للعمل والاستعداد للمشاركة في خطة احتلال البيت الكبير ، لانقاذ الشيخ وطرد الغرباء .

عودة حمد الله « يرمز الى جماهير الشعب التي ترتبط بتراثها والتي تمتلك الحماسة والاندفاع والرغبة في المقاومة »(٢٤) ، ويملك ـ كرمز ـ القدرة على العطاء ، والاستمرار الطويل في البذل كما سنرى .

فرحات درويش

الشخصية الرئيسية التي بتصاعد الحدث الروائي من خلال ردود فعلها ومواقفها ، عايشناه من أول الرواية ، فعرفنا ازدواجيته وتذبذب مواقفه ، فمرة يعلو واخرى يسقط في بئر الاعداء الحقيرة . مرة يشده جبنه وخوفه نحو مواقع ابيه الذي تعاون مع العدو ، واخرى يستيقظ ضميره مع الصوت المتفجر من مذكرات جده ، ومن قبر امه ؛ فيحاول الصعود ، لينهار مرة ثانية أمام التهديد والاغراء انه مع شيء من التحفظ يرمز للطبقة البورجوازية التي قد تحرض على الثورة ، وقد تقودها ، لكنها لا تفقد شيئا ، لانها لا تضحي بنفسها(٢٥) . أن ما يلفت الانتباه ، بالاضافة الى تذبذب مواقفه ، انتهازيته ، فهو مشدود الى وعود الخواجات من طرف ، والى خدمة قريته وطرد الغرباء من طرف آخر ؛ لقد كان يخطط لركوب الموجة بقصد واصرار كيلا تفوته اية مناسبة . عندما طرح الموقف مع الاصدقاء الثلاثة ، توصل من خلال النقاش الى فكرة مؤداها .

« ان لحظة البطولة هي لقاء بين البطل والفرصة السانحة . لقاء لا يتقدم ولا يتأخر . لم لاتكون هذه هي الفرصة السانحة واكون انا البطل . واحسست بالخجل انا البطل ؟ انا بكل ضعفي ، ترددي وطفولتي »(٣٦) . انها فكرة انتهازية واضحة ، فرغم انه يعترف بضعفه وتردده الا انه لا يريد ضياع هذه الفرصة السانحة حسب قوله، فربما خدمته الظروف، واصبح بطلا.

ما بعد الهزيمة

وقع الزلزال في القرية ، اشارة الى الحرب . وانهزمت القرية امام طوفان الخواجات ، الذي حولها ركاما من الحجارة والآدميين . ويختفي كل الشخوص ، ولا يبقى في الصورة سوى فرحات وعودة ، بعد أن اعلن الغرباء موت الشيخ ، واشاعوا الموت والدمار في القرية . ينهار فرحات ، ويخاطب عودة بصوت مذبوح : « لو رأيته وهم يطوحون به بين أيديهم .. يستظل تحت أقدامهم »(٣٧) . يبتعد عنه عودة وهو يهتف : « لا أريد ان اراه . لا اريد ان ارى احدا . حسبك ان بكاءك يذلني . شيخنا الكبير هنا هنا . في أعماقنا ولم يغب »(٣٨) . فيسأله فرحات : « ماذا تعني ؟ هل بقي لنا شيء بعده » فيجيبه ، وهو ينظر الى القرية المحترقة .. « كل شيء . بقينا نحن ، اذن ، فقد بقي كل شيء »(٣٩) . انه يرى « ان هذا الذي حدث كان شيئا لابد منه ، كان صرخة استغاثة من شيخنا الكبير الذي عجزناه .. قريتنا الحبيبة الوادعة القابعة في حضن الجبل . كان لابد أن تموت لتبعث »(٤٠). ويصرخ فيه مناديا .. « كفى. تعال، أمامنا عمل كثير في هذا المقام الذي سنتخذ منه مأوى . تعال »(٤١) . وعندما يسأله فرحات بدهشة : « نقيم هنا ؟ » يجيبه بحزم : « نعم هنا . وقد بدات في ازالة الركام . تعال انظر . من يصدق ان هذا المقام كان مليئا بالافاعي والعقارب »(٤٢) ويتحرك عودة ، ليدخل المقام ، ويتبعه فرحات وفي قلبه تولد اغنية حزينة.

هذا هو سبيل الخروج من الهزيمة كما تشخصه الرواية .. العودة الى الموروث بعد تخليصه مما الحقناه به من شوائب وأدران ..

الاسلوب والبناء الفني

يرى جبرا ابراهيم جبرا ، ان« الرواية ، بحد ذاتها ، يجب ان تكون مليئة بالجو الشعري ، وانا اعتقد ان الروائي لايمكن ان يكون كبيرا اذا لم يكن على صلة عميقة بالشعر ، وعلى فهم عميق للشعر ، وقد يكون هو نفسه شاعرا فيما مضى .. لان حس الروائي للكلمة ، وحسه للصورة .. وهما حسّان شاعريان ـ هما حسّان ضروريان للرواية .. فاللفظة مهمة في الرواية، والصورة مهمة كذلك بقدر ما هما مهمتان في الشعر ثم التركيب الشعري والتصاعد الشعري .. هذا كله في الحقيقة ، يجب ان يكون في الرواية الجيدة »(٤٣) . في حين يرى الكاتب الامريكي البرت كوك « ان القصيدة اذا كانت فجة لغويا وموسيقيا ، فلن تكون شيئا على الاطلاق . فالشعر بالدرجة الاولى صنعة لغوية . ولكن الرواية الجيدة يمكن أن تكون بلغة ضعيفة ، ويمكن أن تكون رواية فقيرة بلغة جيدة . ولعل عدم امتلاك ناصية اللغة يوقع في خطر . ولكن العلاقة الخاصة بين اللغة في الرواية والملاحظات التي تحكيها هذه اللغة ، تجعل من الممكن لرواية جميلة أن تكتب بلغة مسطحة وفجة وخالية من الجمال »(٤٤) ورغم مايبدو من تفاوت بين الرأيين ، الا ان البرت كوك نبه للخطر الذي يوقع فيه عدم امتلاك ناصية اللغة ، ويلفت الانتباه الى انه « بينما يوجد عالم القصيدة كاملا ومغلقا على نفسه، متشكلا من النظام الخاص للآلىء اللغة وشواردها ، فان عالم القصيدة حتى وان كان قصة وهمية Fantasy يربط نفسه بالعالم الواقعي »(٤٥). ولقد حققت رواية (الكابوس) الناحيتين؛ فقد كان اسلوبها في الغالب قريبا من الشعر الخالص ، فالكلمات مكثفة موحية ، مليئة بالدلالات والصور ، وقد جاءت صفحات كثيرة منها ، وكأنها لوحات شعرية ، وهنا نذكر أن الكاتب شاعر له تجربة طويلة في عالم الشعر ، وما يزال . أن دور اللغة هنا يتعدى مجرد التعبير عن الحدث ، انه يفجر المزيد من الايحاءات في نفس القارىء ، والتي تجعله قادرا على تمثل الاجواء والظروف النفسية للكاتب . في مثل هذه « الانماط التي تنحو نحوا شعريا لابد أن تستغل في القصة امكانيات التعبير

الشعري ، على اساس ان جمال التعبير هنا شيء يقصد اليه قصدا ويعوَّل عليه كل التعويل في الاثارة والتشويق معا . فالتعبير في هذه الانماط عنصر بنائي وليس مجرد وسيلة للبناء »(٤٦) . في اماكن كثيرة تشعر ان اللغة منتقاة بعناية ، فالرواية تعالج تجربة لها وقع خاص في نفس الكاتب ، لا تعبر عنها الا كلمات معينة كما تعطي نفس الدلالات التي يريدها والاجواء التي يعيشها . ولما كانت الكلمات موحية معبرة ، جاء الحوار مركزا ، والجمل قصيرة ، لان الاعتماد كان على ما تحمله اللغة من ايحاءات ، خاصة انه اعتمد في بداية الرواية على اسلوب السيرة الذاتية من خلال مذكرات الجد ، ثم تداعيات تيار الوعي لكشف مكنونات نفس فرحات بالذات .

اما البناء الدرامي ، فقد كان يتشكل عنده من خلال وجهة نظره التي سوف يدلي بها في المسالة المطروحة ، والتي جاءت الرواية لتوضحها . وقد كان اعتماده على تفاعل الشخصيات من خلال حبكة تخضع لمنطق السبب والنتيجة ، كما يقول فورستر ، فقد كان الاحساس بالسبب والنتيجة ، يسيطر على ترتيب احداث الحبكة الروائية . ان تشخيصه لواقع القرية ، وسلوك اهلها ، ومواقفهم ، ومعتقداتهم ، كانت كلها تعود الى الزلزال - الهزيمة في آخر الرواية . وقد اهتم اثناء ذلك بملاحظته تفاصيل السلوك الاجتماعي لافراد القرية ، وافراد الخصم (الخواجات) فاستطاع ان يقرب من ذهن القارىء الواقع الذي كان يعيشه ، دون ان يحس بأهميته ، وخطورة النتائج التي سيؤدي اليها . وكي يصل الى هذا الغرض جاءت الحبكة مترابطة الاجزاء ، تقود عبر التفاعل مع الشخوص ، الى النهاية الحتمية . هذا وقد احاط البناء الروائي بهالة من (الفانتازيا) من خلال الاجواء الخيالية التي اضفاها على بعض الاحداث ، ورسم بعض الشخصيات الرامزة ، لذلك اختلط عنده الحلم بالواقع ، والواقع بتداعيات الماضي ، مع اوهام البطل وتخيلاته ، كل ذلك في بناء فني رائع(٤٧) ، يضفي غموضه على العمل جدية ومهابة .

ب ــ ونزل القرية غريب»

هــذه الروايــة ، تعالــج بالرمزموضوعا ، لم تتطرق اليه ــ فيمـا اعرف ــ رواية فلسطينية اخرى . العلاقة بين المثقف والجماهير والسلطة ودور المثقف ازاء الجماهير الواقعــةتحت القمع والارهابالمتسلط . هل دور المثقف ان يسير مع الجماهيرنحوحتفهــا الــذي تقودها اليه سلطـة غاشمة ، لاتمثل ارادتها مطلقا ، امعليه ــ بحكم وعيه وثقافته ــ تقع مسؤولية توعيتها وتثويرها ؟ . هلدور المثقف انتظار استعداد الجماهير للعمل ، ام ان عليه ان يسهم فيخلقهذا الاستعداد ؟ . هذه التساؤلات هي موضوع رواية (ونزل القريــةغريب) لاحمد عمر شاهين . وقــد عالجته الرواية بأسلوب رمزي ، كان يعطيه الكاتب دوما اشارات ودلالات واقعيــة ، فجاءت رموزه واضحة ،من خلال بناء روائي اعتمد علىالاثارة والترقــب ، دون ان يصــل حــدالروايات البوليسية السطحية، فهما اثــارة وترقب نابعــان مــن سيطرةالموضوع الفكري على الحبكة التــي سنحمل لنا وجهة نظر الكاتب .

ومن التنظيرات المبكــرة في هــذاالموضوع ، احاديث الزعيم الصيني (ماو) ، التي القاها في ندوة الادبوالفن بـ (يانان) سنة ١٩٤٢(٤٨). حدد (ماو) جوانب الموضوعموضحاالموقف الذيبجبان يتخذهالمشتغلون بالادب والفن ، ومسألة اتجاههم ،ومسألة الجمهور ، واخــيرا عملهـم ودراستهم . ان ما يعنينا هنا العلاقةبين المثقف ــ كمشتغلبالادبوالفنــ والجمهور ، وقد اكد (ماو) في هذاالصدد ضرورةان يحدد الكاتبموقفه لصالح الجماهير ، وهذايعني فهمهاومعرفتها معرفة جيدة ، ولن يتأتى ذلك مادام الكاتب يعيش بمعزل عنالجماهير ويحياحياة فارغةجوفاء(٤٩)

عقدة البطل المثقف

البطل الرئيسي في الرواية، البطلالمثقف ، بدون اســم ، وذلــك لان الكاتب قصد ان يعطيه أبعادارمزية،كممثل لابناء طبقته ، الا انه قبــل انتهاء الروايــة ، وبعد ان توضحتملامح شخصيته ، وموقفه من طرفي

الصراع في القرية ، اهلها من ناحية، والقزم (رمز للحاكم والسلطة) من ناحية ثانية ، اعطاه الكاتب اسما تجريديا ، عبر عن حقيقته عند نفسه، وعند الاخرين . (غريب) . من وجهة نظر القزم (الحاكم — السلطة) لانه كقوة متسلطة حريص ان تبقى القرية على جهلها ، لذلك حرم عليه الاتصال بأي منهم . و (غريب) عند نفسه عن الجماهير . لانه لم يتمكن من البقاء بينها ، رغم انه طالما تمنى ذلك . و (غريب) عند الجماهير نفسها ، لانها وجدته دون طموحاتها التي علقتها عليه ، وانتظرت من اجل مجيئه طويلا .

من البداية ، هو محكوم بعقدة اساسية . احلامه كمثقف ، وقدرته على ممارستها في الواقع . يحلم من دون رفاقه دوما ، ويطمح الى ممارسة دور بعيد عن تشدقهم بالكلمات الكبيرة ، التي لا يعقبها عمل ما ، في الوقت الذي يعرف انه دعي ثقافة الى حد ما .. « انه يعرف انه وعى ثقافة ، ومن بين كل عشرة كتب اشتراها لم يقرا سوى اثنين أو ثلاثة وبالكثير اربعة ، وانه لو حسب الكتب التي لم تقرا في مكتبته مطبقا عليها هذه النسبة ، لبلغت اكثر من الف كتاب .. الف كتاب دفع ثمنها عدا ونقدا لترقد في الدواليب وعلى الرفوف ، ولا مانع من قراءة فصل من هنا وفصل من هناك ، او حتى قراءة تلخيص لبعضها في الصحف والمجلات حتى يتشدق به امام الاصدقاء والغرباء على السواء »(٥٠) ورغم ذلك لديه طموح الدور ما يميزه عن بقية الاصدقاء . حاول ان يمارس هذا الدور مع الثورة الجزائرية، فلم تمكنه ظروفه . وحاول مع الثورة الفيتنامية ، فلم يكونوا بحاجة اليه . اما الثورة الفلسطينية فقد قابلته بالتردد والوعود . قبل ذلك حاول الانتحار ، وجبن . «اكثر ايلاما لنفسي كانت محاولتي القيام بعمل ابداعي حلا لكل مشاكلي لكنني لم اجد من يحكم لي أو علي »(٥١). تحت وطأة هذه الاحباطات المتعددة، تحدى كل رفاقه ، وقرر القيام بأي عمل ، وكان أن عين — بناء على طلبه — مدرسا في قرية بعيدة عل ممارسته بين الجماهير ، واسهامه في توعيتها ، يحل عقده هذه ، التي جعلته يحس انه عبء على الحياة .

أما رفاقه فقد اعتبروا اقدامه هذا فرصة ثمينة .. « اذهب فعلى كل حال انت واحد منا انت واحد مناوهذا اختبار عملي العجينة التي صنعنا منها ، هل هي زائفة اواصيلة »(٥٢) .

داخل الاختبار

بعد رحلة شاقة مخيفة ، وصل القرية ، التي لا تربطها طرق بعالم المدينة . بصعوبة وصل الى منزل . وبصعوبة اكثر تعرف في بيت من بيوتها على الحاج (علي) ، وهو رجل كفيف ، والحاجة (زينب) اللذين انكرا معرفتهما به :

« ــ الحاج علي والحاجة زينب.

ــ قال العجوز الاعمى : من انت ؟

ــ قال : الا تعرفني يا حاج علي ! الا تذكريني يا حاجة زينب !

كنت اشتري البيض من عندك وانا صغير وكنت تعطيني حبات الشيكولاته .. انسيت ؟

ــ قال العجوز بحزن : لا افهم ما تقول ايها الغريب .. اجبني ودعك من كل هذا .. من انت ؟ ومن اين قدمت ؟ .

ــ قال : انا المدرس الجديد .. وقدمت من المدينة . دوت في القاعة اصوات رجال كثيرة ، تقول بدهشة: من المدينة ! المدرس الجديد ! »(٥٣). بعد ان تناول الطعام ، استقبله العجوز الاعمى ورجل قزم دميم (ستكشف ملامحه كرمز للحاكم ـ السلطة بعد قليل) ، واخبراه عن رفضهما لممارسته مهنته في القرية ، من خلال وضعه في جو مرعب ، مليء بالخوف ، فقد سبق ان جاء مدرس للقرية ، ولم تعجبهما تصرفاته ، فحبساه في مغارة بالجبل. ويكتشف المثقف (الغريب) ان هذا القزم الدميم ، يتحكم في كل شؤون القرية، فهو المشرف على السجن ، والقلعة، والتعليم ، والزراعة ، وتنظيف دار الحكم ، وكل شيء . ولمزيد من الرعب ، يأخذه القزم الى سجن في الجبل ، ليشاهد المدرس ــ الغريب

الذي سبقه الى القرية منذ سنتين، حيل بينه وبين اهل القرية . رفض العجوز والقزم ان يسكن معهم في بيوت القرية . اعطوه دارا بعيدة كان يسكنها حاكم القرية .

كانت صدمته شديدة ، في الدار، عندما مد يده ليتفرج على الكتب المجلدة الانيقة على رفوف المكتبة ، فقد ظن انه وجد ما يسليه في هذه الغربة ، الا انه اكتشف ما هو مؤلم وله دلالات .. « لعنة الله عليك من قرية منحوسة ولعنك الله ايها القزم حتى يوم القيامة . كيف تريد ان تعلمهم وهم يحرقون الكتب ويحتفظون باغلفتها لجمال منظرها ؟ اي مبادىء هذه التي جئت تحققها لاناس بهذا الشكل .. »(٥٤) . اما الصدمة الثانية ، فقد كانت وهما في طريق العودة الى بيت العجوز الاعمى ، كي يخبره بموافقته على السكن في الدار البعيدة . اثناء طريق العودة ، في اشجار كثيفة ، استاذن منه القزم، ودخل الى مكان وسط الاشجار ، سمع من خلاله حوارا بين القزم وشخص لم يره ، فهم منه ان المطلوب ازاءه هو ان لايتصل باحد من اهل القرية ، وان يقتل بعد اسبوع على الاكثر ، لان هؤلاء المثقفين لايمكن طيهم بسهولة .

حتى الان ، نلاحظ ان مواقف الغريب — كرمز للمثقف — تتسم بالسلبية والاستسلام . حيل بينه وبين اهل القرية . اسكنوه بعيدا في دار منعزلة كيلا يشاهد احدا . راى بعينه كيف تحول زميله المدرس الذي سبقه الى القرية في سجن الجبل الى كومة من العظم . كل ذلك دون اي مقاومة او احتجاج عملي ، يدل على ان في نيته ممارسة الطموحات التي جاء من اجلها . بالعكس ، هاهو يخاطب نفسه .. « ماذا يريدون منه ؟ ماذا يدبرون له ؟ ان هناك امرا غير طبيعي ، هل يريدونه ان يرحل؟ فليدلوه على الطريق وسيكون سعيدا بذلك ، ولتذهب كل المبادىء الى الجحيم ، وليذهبوا هم معها ايضا، لقد تنازلت ورضيت ان اسكن بينهم ويبدو عليهم انهم يرفضون »(٥٥) . حتى الفرصة الوحيدة التي اتيحت له يوم الجمعة في مسجد القرية للتحدث مع اهل القرية ، لم يستغلها،

لانه ضعف وتخاذل ، لان افكاره كانت في المدينة مع كل الاشياء الصغيرة التي اعتادها وأحبها هناك .

وهكذا كانت نتيجة سكوته واستسلامه ، أن دبروا له حتى اودعوه السجن مع زميله ، ليعرف منه قصته المشابهة . حضر منذ سنتين الى القرية . سكن فيها . افتتح المدرسة الوحيدة بها . اختلط مع سكانها ، وأغرى اولادهم بالحضور الى المدرسة ، وحضروا فعلا ، رغم تهديدات ابن المختار والقزم بطرد كل من يرسل ابنه الى المدرسة ، بل قتله ، بحجة أن هناك ما هو أهم من التعليم : الارض والفلاحة . ورغم ذلك حضر الاولاد ، الا ان القزم اوقف مهمته ، باعتقاله في سجن الجبل .

ان في حضور اولاد اهل القرية الى المدرسة ، رغم تهديدات ابن المختار والقزم واعوانهما ، اشارة واضحة الى ان اهل القرية (الجماهير) لديهم الاستعداد للتضحية من اجل مصالحهم ، عندما يجدون من يقودهم ، ويبين لهم معالم الطريق . في الوقت الذي نرى الغريب ـ المثقف ـ موزع الاهواء بين طموحاته الفكرية التي يتمنى ان يمارسها ويعيشها بين اهل القرية ، وبين الخوف من القزم ومايمثل ، هذا الخوف الذي شل تفكيره ، وجعله عاجزا عن اي عمل ، او محاولة للاتصال باهل القرية ، حتى أودعوه السجن ، لان القزم يخاف من التعليم ، ويريد لاهل القرية ان يبقوا على جهلهم ، كي يضمن دوام السيطرة عليهم واستغلالهم .

الحس الجماهيري بين الانتظار وانهزامية المثقف

عندما أتيحت له فرصت الهرب من سجن الجبل ، يدور الحوار التالي بينه وبين فتاة قروية :

« ـ كنت امس في السجن . . .

ـ اعرف . .

ـ من قال لك ذلك !

ـ لايهم من الذي قال . . المهم اننا نعرف .

ـ أنتم .. من انتم ؟

نظرت بسخرية : اهل القرية طبعا.

ـ وهل يعلم القزم ايضا ؟

ـ القزم لا تعتبره من أهل القرية .

ـ ولماذا ؟

ـ هكذا .. هل يمكن ان تعتبر جلادك من اهلك ؟

ـ حقيقة لم الاحظ ذلك .

ـ تلاحظ ! هـه .. كان كـل همك كسب رضـاء القزم والعجوز الاعمى »(٥٦) .

واضح من هذا الحوار مدى الادانة الجماهيرية ـ على لسان الفتـاة ـ للمثقف ، الذي نسي دوره وواجبه، فبدلا من الاتصال بأهل القرية ، كان كل همه كسب رضاء العجوز الاعمى والقزم ـ السلطة ـ ... كان ينتظر اذنا رسميا منهم للبدء في عملـه ، وعندما تكشف له اصرارهم على منع دخول العلم والتعليم للقرية ، ظـل على سلبيته وخوفه ، في الوقت الذي كان اهـل القريـة ينتظرونه بفارغ الصبر .. « خسارة .. كنا ننتظرك منذ سنين .. حينما مات عمي قال: سيأتي ابن هذه القرية وينقذها مما هي فيه .. وحينما جئت شعرنـا بالسرور ، بالفرحة ، قلنا ان النبوءة ستتحقق .. كنت أتطلع الى الجبل كل يوم الف مرة .. خسارة »(٥٧). وتصدمه الفتاة اكثر بقولها : « ثـم انـنا لم نفقد مكتوفي الايدي .. لكن أهل القرية لا يعرفون كيف »(٥٨) . قاومت القرية الظلم ، سقط بعض أبنائها على يد قوى الظلم التي حاولت ابقاءها في الظلام تحقيقا لسيطرتها واستغلالها . فالفتاة نفسـها سقط عمها امامها قتيلا ككلب اجرب في عالم يحكمه الاقزام بلا قانون ... « أهل القريـة لم يقفوا مكتوفي الايدي .. لكن اهل القرية لا يعرفون كيف » . وعندما جاء من يعرف كيف، تراجع عن دوره ، واكتفى بمحاولات كسب رضاء القزم والعجوز الاعمى (السلطة ـ الحاكم) . يقول (ماو) : « لا يمكن لاي شيء ان يكون حسنا الا اذا افاد

جماهير الشعب فائدة حقيقية » ، ولنا ان نحكم على موقف نموذج المثقف الذي يرمز اليه (الغريب) في الرواية .

عندما أخذته الفتاة لمقابلة أهل القرية، وقف بينهم خائفا، متعباء أشبه بميت . لم يفهم عليهم . لم يفهموه . لم تعجبهم حالته هذه ، وموقفه السلبي الجبان ، لذلك تقتاده الفتاةمشيرة الى طريـق اسفلتي « هـذا الطريق يؤدي الى المدينة » .. انهم يرفضونه . يشيرون عليـه بالعودة الى المدينة، فلا فائدة منه، كانوا ينتظرونه كي يمد لهم يد المساعدة، فاذا هو ـ المثقفـ بحاجة الى من يساعده، وينتشله من احباطاته وهزائمه .

ادانـة

في جو يختلط فيه الحلم بالواقع ، احلام النوم باحلام اليقظة ، يخيل له ان المدينـة أيضا لن تستقبله ،محاولا تفريغ شحنة الهزيمة الكامنة في نفسـه . يتخيل في احـد هـذه الاحلام ، ان المدينـة ستقبض عليه بتهمة قتل القزم ـ الحاكم ـ ، انه الدور الذي كان يجب ان يقوم بـه في الواقع ، يتخيله في احلام اليقظة ،وقد كان تعليم اهل القريـة وحده كفيلا بالقيام بهذه المهمة .

وسـط احباطاتـه ، وهزائمـه النفسية ، التي كشفته على حقيقته، لم يعد يفكر في القرية واهلها ، ومدى حاجتهم اليه . اصبح كل همه ـ وهو على أبواب المدينة ـ كيفية تبرير فشله وتخاذله ، أمام اصدقائه الذين طالما تشدق امامهم ، وادعى انه اكثرمنهـم ثوريـة وتمردا ، فاذا هو في الواقع العملي اكثرهم ـ وربما مثلهم ـ جبنا وتخاذلا . واضح ان الرواية ، تدين المثقف، وتعري مواقفه بالنسبة لجماهيره . الجماهير تنتظره بفارغ الصبر ، وهو يهرب جبنا وخوفا ، لذلك فهو غريب :

ـ غريب عن الجماهير لانـه لـم يعطها شيئا .
ـ غريب عن السلطة لانها لاتريده ان يقوم بدور
ـ غريب عن نفسـه ، فهو مـع الكتب شخصية ، وفي الواقع شخصية اخرى نقيضة .

لقد كان البناء الدرامي في الرواية مرتبطا بوجهة نظر الكاتب في الموضوع الذي تعالجه الرواية ، فداخل اطار وجهة النظر هذه ، كان يتشكل البناء الدرامي ، بالاعتماد على تصرف الشخصيات وسلوكها الذي جاء مقنعا ، خاصة شخصيتي الرمزين الاساسيين في الرواية : الغريب (رمز المثقف) والقزم (رمز للحاكم) . كما اعتمد الكاتب ـ لتحقيق مزيد من الواقعية لاحداثه من خلال الرمز ـ على تبادل الضمائر في قص احداث الرواية ، فهو ينتقل من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم ، اذ عندما « يروي كل شيء بصيغة الغائب، يبدو المراقب غير مكترث ، كان الامر لا يعنيه البتة »(٥٩) . ولما كانت الرواية تعالج قضية فكرية ، فقد كان بالامكان وقوعها في المباشرة والتقريرية ، الا ان الاعتماد على المونولوج الداخلي ، وتدفق تيار الوعي ، خاصة عند شخصية (الغريب) التي تتشكل من خلالها احداث الحبكة ، ابعدها عن ذلك . بالاضافة الى لحظات الارتداد الى الماضي ، في مواقف لها مأساويتها في ذهن البطل ، باستعمال الضمير (أنا) الذي يملك القدرة على نقلنا ـ قراء ومراقبين ـ الى داخل الحدث .

٢ ـ الرمز المفرد في بناء غير رمزي :

في الاتجاه الثاني ، من اتجاهات الرمز في الرواية الفلسطينية ، تعامل الكتاب مع الرمز الجزئي المفرد(٦٠) ، في داخل بناء غير رمزي ، للتعبير عن فكرة او موقف . وقد جاءت هذه الرموز في اغلبها سهلة الادراك ، للاسباب والظروف التي حكمت البناء الرمزي الشامل ، وأشرنا اليها سابقا . وقد تخللت هذه الرموز المفردة روايات عدة ، لذلك سنكتفي هنا بالاشارة الى أهمها .

□ من هذه الرموز التي استطاعت ان تعبر بنوع من الايحائية المكثفة عما قصدت اليه ، ما رمز اليه غسان كنفاني بشخصية (ابو الخيزران) في روايته (رجال في الشمس)(٦١) . في الظاهرة ، كان

أبو الخيزران سائقا بارعا خدم في الجيش البريطاني قبل عام ١٩٤٨ اكثر من خمس سنين، واشترك في اعمال المجاهدين الفلسطينيين آنذاك، حيث فقد رجولته نتيجة اصابته في احدى المعارك مع اليهود، ورغم كل محاولاته مع نفسه للقبول بهذا الامر الواقع، الا انه كان واقعا قاتلا مؤلما فقد « ضيّع رجولته في سبيل الوطن .. وما النفع ؟ لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن وتبًا لكل شيء في هذا الكون الملعون » . وقد اصبح شغله الشاغل — مع احساسه بانه مخلوق حقير — ان يجمع المزيد من المال عن اي طريق، لذلك اتفق مع فلسطينيين ثلاثة، يمثلون اجيالا متعاقبة، على تهريبهم من البصرة الى الكويت (حيث يحلمون بالمال والاستقرار) ؛ في خزان سيارة نقل الماء التي يعمل عليها؛ لحساب ثري كويتي . وعقد معهم الصفقة، التي انتهت بموتهم جميعا في الخزان من حرارة الشمس . لقد فشل ابو الخيزران — رغم تأكيداته الشديدة — في ان يوصلهم الى الهدف الذي طالما تمنوه، وبذلوا في سبيله المشقات والمخاطر . من هو ابو الخيزران هذا ؟ ضمن التركيبة التي جاءت بها الرواية، فانه الرمز الذي يحمل دلالات كثيرة؛ فهو عند البعض « سائق السيارة الذي كان متهما بالمغامرات الجنسية وهو عاجز جنسيا، يرمز للجيوش العربية التي كانت متهمة بشهوة الحرب وافتراس اسرائيل، وهي عاجزة حربيا »(٦٢). وعند آخرين، فهو يرمز « للقيادة الفلسطينية في بعض الظروف التي مرت بها القضية، وهي تؤدي دورا قاتلا مفررا خادعا مخدوعا قائما على المداورة والمراوغة والكذب »(٦٣) . وايا كان الرمز الذي قصده الكاتب، فان كل من تقع عليهم المسؤولية — وهذا مجال البحث التاريخي — في ضياع الوطن اولا، ثم عدم القدرة على قيادة اهله نحو شاطىء الامان، سواء كان هذا الشاطىء حياة مريحة مستقرة على المستوى الخاص، أو عودة الى الوطن على المستوى العام .

وليس (أبو الخيزران) هو الرمز الوحيد في رواية (رجال في الشمس)، فهي واقع حاول الكاتب نقله بكل ثقله، مستعملا هذه الرموز الانسانية والوقائع اليومية؛ لتزيد هذا الواقع تجسيدا امامنا . وضمن مسيرة الالم الفلسطينية الطويلة؛ لا يمكن ان نفهم صرخة (أبو الخيزران) في

نهاية الرواية ، بعد اكتشاف موت الرجال الثلاثة .. « لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ » الا انها النبوءة الرمزية المبكرة لدى غسان ، بضرورة الثورة . غسان يريد ان يقول : ان الصمت والسكون في مسيرة الفلسطيني يفضيان الى الشلل والموت ، فلا بد من الحركة والعمل ، فبدونهما سيبقى الموت مسيطرا ، وبهما تكون الحياة .. لماذا تستقبلون هذا الموت ساكنين قانعين ؟ « لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ » .

من رموز غسان المناقضة للرمز السابق ، ما قصد أن يوحي به وتمثله شخصية (أم سعد) في الرواية المعروفة بهذا الاسم . فرغم اقراره في مدخل الرواية بأن (أم سعد) امراة حقيقية ، نعرفها جيدا ، ونراها دائما ، وتربطه بها قرابة ما ، الا أنه حملها كشخصية من الملامح ودرجات التكثيف في السلوك والممارسة ، ما يجعلها تتخطى نفسها كشخصية ، لترمز وتعبر عن الطبقة التي تنتمي اليها ، تلك الطبقة « التي تقف الآن تحت سقف البؤس الواطي في الصف العالي من المعركة ، وتدفع ، وتظل تدفع اكثر من الجميع »(٦٤) . وكون غسان قصد منهـا أن تكون الرمز للطبقة الفلسطينية المسحوقة : عمالية وفلاحية ، نجد ان هذا يؤثر في أسلوبها ، مما يجعله يختلف عن اسلوبه فيما سبق ، في روايتيه « رجال في الشمس » و « ما تبقى لكم » فقد اقترب اسلوبها من الاسلوب الشعبي اليومي .

□ في رواية جبرا ابراهيم جبرا (السفينة)(٦٦) ، نلتقي بمجموعة من (جاسر بك) الذي رمزت به الى شخصية عربية مسئولة ، لتوضح من خلالها العلاقة بين الانظمة العربية والثورة الفلسطينية .

□ في رواية جبرا ابراهيم جبرا (السطينة)(٦٦) ، نلتقي بمجموعة من البشر ، مختلفي الاهواء والامزجة والسلوك . من بينهم الفلسطيني (وديع عساف) . هذه الشخصية ، بالطريقة التي رسمها الكاتب ، وما حملتها من سلوك وأفكار ورؤى ، نظلمها كثيرا اذا قصرنا فيمنا له على انها الشخصية الفردية للمدعو (وديع عساف) ، بل تضيع الجهد الكبير الذي بذله الكاتب في رسمها ، وبيان ما يختلج في نفسها من هذا

الخليط العجيب من الافكار والعواطف. (وديع عساف) ليس شخصا فلسطيني الجنسية فحسب . انه (الفلسطيني) في ملامحه المجردة . الملامح العامة المركزة التي لو جمعتها كما رسمها جبرا ، في افكارها وسلوكها ورؤاها المستقبلية ، ووضعتها أمام دارس عليم بالنفس الانسانية والاجناس البشرية ، لقال لك : صاحب هذه الصورة (فلسطيني) . ان هذه الشخصية فقط ، ترد على الذين تساءلوا عن شخصية فلسطين في نتاج جبرا الروائي(٦٧) . (عصام السلمان) عندما شاهده على ظهر السفينة قال: «حدست في الحال بانه فلسطيني» . انه يبحث عن الحقيقة ، الا انها بمفهومه الخاص لا يمكن ان يجدها الا على أرضه ، لذلك فهو يحمل الوطن معه في القلب ، اينما سافر ورحل ، انه محكوم بتازم خاص ..« ما هي الحقيقة ؟ على كندرتك ! قلنا الصدق حتى بحت حناجرنا ، واضحينا لاجئين في الخيام . توهمنا في امم العالم ، واذا نحن ضحية سذاجتنا وقد عرفنا ذلك كأمة ، وعرفناه كافراد . ولذلك فانني ، كفرد ، ما عدت اكترث لما يقوله احد . لا يهمني الا احساسي وحدسي »(٦٨) . أغلب شخصيات (السفينة) تهرب من ماضيها ، الا (وديع عساف) لان ماضيه مرتبط بالارض .. بالوطن .. بأجراس الكنائس في القدس ذات التلال السبعة .. بدم فايز الذي حمله شهيدا .. انه الفلسطيني الذي اينما رحل وهرب ، يظل الوطن معه في القلب .

لقد كانت الرموز الجزئية المفردة، تأتي غالبا ، في الروايات ذات البناء غير الرمزي ، لتوضيح فكرة اوموقف ، او لتجريد شخصية كي تجعلها تتجاوز واقع حالها الفردي، لترمز الى ما هو اعم واشمل . وقد كانت الكتابة الرمزية عموما ، محكومة اساسا بمهمة الكتابة كما يفهمها الكاتب الملتزم . لذلك جاءت الرمزية عند الكتاب الفلسطينيين بعيدة عن الغموض والابهام . اننا لا نعني بالرمزية عند الروائي الفلسطيني تيارا أدبيا او فنيا شبيها بما عرفته الحياة الادبية في أوربا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، خاصة في مجال الشعر . انها عندهم مجرد اسلوب من اساليب التعبير ، وجدوه — في حالات معينة — اقدر

على الايحاء وتوضيح الفكرة عن طريقما يحمله الرمز من شفافية وتاثير ، ولمعالجة قضايا ومواقف ، يصعبتناولها بشكل مباشر . كما أن قلة الانتاج الروائي الفلسطيني في الاتجاهالرمزي ، يؤكد ما ذهبنا اليه من ان التعامل بالرمزية المفرقة في الغموض يتنافى مع الطبيعة النضالية للرواية الفلسطينية ، هذه الطبيعة التيجعلت غسان كنفاني ، كرد فعل ، لاسلوبه المعتمد على تيار الوعي ، فيروايته (ما تبقى لكم) رغم وضوحها، يلجا في انتاجه اللاحق لها ، الى نوعمن التبسيط ، الى حد جاءت معه (أم سعد) وكانها حكاية شعبية ،دون أن تكون سطحية مبتذلة . ان خصوصية القضية ، جعلت منالكاتب مناضلا بالقلم . من هنا كانت القضية دوما امامه ، يتمثلهافي كتاباته . وهذا ما جعله يلجأ الى الاساليب التي تقربه من بلوغ هدفه،ولما كان الوصول الى الجماهير جزءا من هذا الهدف ، وجد ان الاسلوبالرمزي لا يخدم هذا الدور ، ومن هنا كان عزوفه عنه ، الا في حالات قليلة ، كان الرمز فيها غير مفرق في الابهام والتعمية ، ومثل هذا الموقفواجهه اغلب الكتاب الملتزمين بقضايا وطنية .

هوامش :

(١) د. عمر الدسوقي ـ المسرحية ، دار الفكر العربي ـ القاهرة ط ٥ ، ١٩٧٠ ص ٢٧٣ .

(٢) د. درويش الجندي ـ الرمزية في الادب العربي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٢ ص ٧١ .

(٣) د. محمد فتوح أحمد ـ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧ ص ٥٢ .

(٤) د. عمر الدسوقي ـ المسرحية ص ٢٧٢ .

(٥) د. محمد مندور ـ الادب ومذاهبه ص ١١٧ ـ ١١٨ .

(٦) د. درويش الجندي ـ الرمزية في الادب العربي ص ٨٤ .

(٧) يراجع في ذلك كتاب : فان تيجم ـ المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ص ٢٧٤ ـ ٣١١ .

(٨) د. محمد زكي العشماوي ـ الادب وقيم الحياة المعاصرة ص ٨ ـ ٩ .

(٩) إدموند ولسون ـ قلعة أكسل ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، وزارة الاعلام ـ بغداد ١٩٧٦ ص ٢٢ .

(١٠) د. محمد مندور ـ الادب ومذاهبه ص ١٣٥ .

(١١) د. محمد زكي العشماوي ـ الادب وقيم الحياة المعاصرة ص ٩ .

(١٢) جان بول سارتر ـ الادب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الآداب ، بيروت ط ٢ ، ١٩٦٧ ص ١٠٥ .

(١٣) المرجع السابق ص ٩ .

(١٤) غسان كنفاني في آخر لقاء اذاعي ـ مجلة الهدف البيروتية عدد ١٢٩ ، ١٥ أيلول ١٩٧٢ ص ١٨ .

(١٥) د. صالح أبو اصبع ـ فلسطين في الرواية العربية ص ١٢٩ . (وقد أطلق على هذا النوع « الرواية الرمزية الخالصة ») .

(١٦) أمين شنار ـ الكابوس ، دار النهار ، بيروت ط ١ ، ١٩٦٨ .

(١٧) أحمد عمر شاهين ـ ونزل القرية غريب . الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٧ .

(١٨) الكابوس ص ٧ .

(١٩) الكابوس ص ٨ .

(٢٠) الكابوس ص ١٢ ـ ١٦ .

(٢١) د. صالح أبو اصبع ـ فلسطين في الرواية العربية ص ١٢٥ .

(٢٢) الكابوس ص ٩٣ .

(٢٣) محمد حسيب القاضي ـ مجلة الآداب البيروتية ، العدد الرابع أبريل ٦٩ ص ٥٣ .

(٢٤) الكابوس ص ٢١ .

(٢٥) الكابوس ص ٢١ .

(٢٦) الكابوس ص ٢٥ .

(٢٧) الكابوس ص ٣٣ ـ ٣٤ .

(٢٨) الكابوس ص ٣٨ .

(٢٩) الكابوس ص ٤٢ .

(٣٠) الكابوس ص ٥٧ .

(٣١) الكابوس ص ٥٨ .

(٣٢) الكابوس ص ٦١ .
(٣٣) الكابوس ص ٥٢ .
(٣٤) د. صالح أبو اصبع ـ فلسطين في الرواية العربية ص ١٤٠ .
(٣٥) المرجع السابق ص ١٤٣ .
(٣٦) الكابوس ص ٦٧ ـ ٦٨ .
(٣٧) و (٣٨) الكابوس ص ٩٢ .
(٣٩) الكابوس ص ٩٣ .
(٤٠) الكابوس ص ٩٤ .
(٤١) و (٤٢) الكابوس ص ٩٤ .
(٤٣) مجلة آفاق عربية العراقية ـ العدد السابع آذار ١٩٧٧ ص ٩٥ .
(٤٤) ألبرت كوك ـ لغة الفن القصصي. مجلة الاقلام العراقية . العدد العاشر يوليو ١٩٧٧ ، ترجمة د. طه وادي ص ١٧ .
(٤٥) المرجع السابق ١٧ .
(٤٦) د. عز الدين اسماعيل ـ روح العصر ص ٢٦٨ .
(٤٧) من المعروف ان الرواية قد فازت بجائزة الملحق الادبي لجريدة النهار البيروتية في مسابقة الرواية لسنة ١٩٦٧، ونشرتها دار النهار سنة ١٩٦٨ .
(٤٨) ماوتسي تونج ـ مؤلفات ماوتسي تونج المختارة ـ المجلد الثالث ، دار النشر باللغات الاجنبية ، بكين ١٩٧٠. ص ٩١ ـ ١٣٢ .
(٤٩) المرجع السابق ص ٩٦ .
(٥٠) ونزل القرية غريب ص ٦ .
(٥١) ونزل القرية غريب ص ٦ .
(٥٢) ونزل القرية غريب ص ٧ .
(٥٣) ونزل القرية غريب ص ٢٢ .
(٥٤) ونزل القرية غريب ص ٥١ .
(٥٥) ونزل القرية غريب ص ٥٥ .
(٥٦) ونزل القرية غريب ص ٩٩ـ١٠٠
(٥٧) ونزل القرية غريب ص ١٠١ .
(٥٨) ونزل القرية غريب ص ١٠٢ .
(٥٩) ميشال بوتور ـ بحوث في الرواية الجديدة ص ٦٤ .
(٦٠) اطلق عليها د. صالح ابو اصبع اسم (رمزية الدلالة) فلسطين في الرواية العربية ص ١٦٥ .
(٦١) ضمن المجلد الاول من الآثار الكاملة لغسان كنفاني ، دار الطليعة بيروت الطبعة الاولى ١٩٧٢ .
(٦٢) فضل النقيب وآخرون ـ غسان كنفاني ، انسانا ومناضلا . منشورات الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين رقم ٤ بيروت ١٩٧٤ ص ٦٣.
(٦٣) د. احسان عباس ـ مقدمة المجلد الاول من الآثار الكاملة لغسان كنفاني ص ١٧ .
(٦٤) غسان كنفاني ـ ام سعد (المجلد الاول من الآثار الكاملة) ص ٢٤١ .
(٦٥) صدرت عن دار الاتحاد ـ بيروت ـ ط ١ ، ١٩٧٢ .
(٦٦) صدرت عن دار النهار ـ بيروت ـ ١٩٧٠ .
(٦٧) عبد الرحمن أبو عوف ـ مجلة الهلال المصرية ، يناير ١٩٧٧ ص ١٥٤ ـ ١٥٥ .
(٦٨) السفينة ص ٢١ .

الانسان أولا

بقلم : حافظ الجمالي

- ١ -

قدّر لي ، في مرات كثيرة ، ان اترجم بعض الكتب من الفرنسية الى العربية . وراعني دوما انني لا أجد اخطاء مطبعية ، الا في القليل النادر . وبالمقابل انظر في الكتاب العربي، فاجد ان جدول الخطا والصواب، امر لابد منه في آخر كل كتاب . واحيانا يقول الانسان : ما أطوله من جدول، ذلك انالاخطاء المطبعية كثيرة دوما . وفي الماضي كنت اتهم المصحح . فلما قمت انا بهذه المهمة ، وعنيت بها اكبر العناية ، واقتنعت من الداخل ، انه لامجل لخطا فيما يطبع باشرافي ، كانت المفاجاة مذهلة . فحتى في احسن الشروط ، لابد من اخطاء . واكثر بكثير من الشيء الطبيعي . وعلى ذلك فان القائمين على امور الطبع لايحسنون عملهم . ولايهتمون به ، ولا يجدون في ضعف عملهم ما يؤذي كرامتهم . فهذه مستقلة كل الاستقلال . انها « مطلق كبير » لاعلاقة له بأي شرط من شروط حياتهم .

ولكننا نتحدث هنا عن شيء واحدهو الطباعة . ترى ماهو شأن القطاعات الاخرى من الحياة العامة؛ كالزراعة والصناعة ، والتجارة ، والبناء ، والتخطيط ، والتربية ، والجامعة ، ومن الصعب ، ولاريب، ان نتناول هنا كل قطاع على حدة . فلأكتف بالقول: كم تمنيت وانا ادخل بعض البيوت ، ان اكون انا الذي هندسها ، وكم تمنيت وانا ارى تخطيط المدن والشوارع . ان اكون انا الذي وضعته . فحتى جهلي المطلق بهذه الامور ، كان يبدو لي كعلم كبير ، بالنسبة الى جهل المختصين، او الذين يسمونهم كذلك. ولهذا فانه ليس بغريب الا يعطينا الهكتار المزروع قمحا الا طنين، مقابل خمسة للبلاد المتقدمة . ويقولون ان البلاد المتخلفة هي بلاد زراعية بالدرجة الاولى ، والبلاد المتقدمة ، صناعية اولا . وهذا يعني ــ ان اطلقنا الكلام على عواهنه ــ أن بلادنا تبرّز في الزراعة ، ولكن بلاد الاخرين تبرّز في الصناعة ، كفرسي رهان ، كل منهما يجلي الى اتجاه . ولكن ليس هو اتجاه الآخر . غير ان الحقيقة شيء آخر ، اذ ان البلاد المتقدمة تبرّز لا في الصناعة وحدها ، بل في الزراعة ايضا ، كأن الاكثر ذكاءا وعلما هو الذي ينجح في كل شيء ، لا في شيء واحد فقط .

الانسان والنظام

ويقول بعض القائلين : ان المشكلة هي في النظام بالدرجة الاولى، وليست في الانسان. غيّر النظام يتغير الانسان، ويصبح كسله نشاطا ، وجهله علما، وعصمته انتاجا ، وخطؤه صوابا : « فمصادرة املاك الرأسماليين ، تفسح المجال لتطور القوى المنتجة تطورا هائلا . واذ نرى الى اي حد ــ لايكاد يصدق ــ تعوق الراسمالية الان هذا التطور ، والى اي حد كبير يمكن دفع التطور الى الامام ، على الاساس الذي بلغه التكنيك اليوم ؛ يحق لنا ان نقول بأكبر اليقين ، ان مصادرة املاك الراسماليين ، تسفر لامحالة عن تطور قوى المجتمع البشري المنتجة تطورا هائلا . » (من كلام لينين ، في كتابه : حول الديمقراطية الاشتراكية السوفييتية .)

وهذا الكلام صحيح مبدئيا ، شريطة ان تكون أدوات الانتاج المادية والبشرية ، لا في المستوى الذي عليه في البلاد الراسمالية ، بل في مستوى ارقى انسانيا ، واوثق عقائديا ، واوعى اشتراكيا ، وكذلك اغنى كفاءة . أما ان تعتبر هذه السمات كلها ، كما لو انها حقائق متوفرة ، ووقائع لا يرقى اليها الشك ، وان الاشتراكية كنظام تؤتي ثمراتها في كل الشروط ، مع البيروقراطية ، ومن دونها ، مع العمال الاكفاء او من دونهم ومع وعي هؤلاء ، أو من دون وعيهم ، فاظن ان ذلك ليس بحقيقة مؤكدة ، هذا ان لم يكن خطأ محضا ، واذا كانت الاشتراكية على مايقول لينين ، تولد من احشاء الراسمالية ، وبالتالي ، فانها تحمل رواسبها ، فلا ريب اذن ان من الصعوبة بمكان ، ان يعتقد الواحد منا . ان مجرد التحول الى الاشتراكية ، سينسي كل انسان مطامحه البورجوازية ، وحرصه على الربح ، ونوازعه الى الاستغلال . وعندما يتولى الانسان البورجوازي التربية ، مواقع متقدمة في سلم الوظائف الادارية والاقتصادية ، في النظام الاشتراكي ، فاغلب الظن انه سيكون بورجوازيا بدرجة مناسبة ، وسيجعل من ادارته او معمله وسيلة استغلال لمصلحته الخاصة ، لا للمصلحة العامة بالتأكيد . واذا كانت النظم الاشتراكية لم تبرهن حتى الان على قدرة انتاجية موازية لانتاجية البورجوازية ، فليس ذلك عيبا لاصقا بالاشتراكية كنظام ، ولكنه عيب لاصق بمن يسمونهم اشتراكيين . ولو ملك هؤلاء من الحرص على الاشتراكية ، مثل الذي يملكه البورجوازيون من الحرص على البورجوازية ، اذن لكان من حقنا ، ان نتوقع من الاشتراكية وانتاجيتها ، مثل الذي توقعه لينين .

وعلى كل حال ، ليكن صحيحا ما قاله لينين ، ولنفرض معه ان مصادرة املاك الراسماليين ، تفسح المجال لتطور القوى المنتجة ، تطورا هائلا . ترى الى من نرد سبب هذا التطور ؟ الى الآلة الافضل التي اخترعناها ؟ أم للهواء الذي ازداد نقاءا ، بذهاب الراسماليين ؟ أم لموسيقى حلوة يسمعها العمال ، من جديد ، فتزيدهم قدرة على الانتاج ، أم الى « انسانية العامل » التي تنشقت هواء العدالة ، وتحررت من

الاستغلال ، وزال من نفسها الحقد على المستثمرين والمستغلين، وتجمعت قواها لتنفق بسخاء واخلاص في انتاج المزيد من الخيرات لمصلحة كل فرد من افرادها ؟

الحق البورجوازي والحق الشيوعي

ويفرق لينين نفسه بين ما يسميه بالحق البورجوازي الذي يساوي انتاج العامل المكافىء لاجره ، في المرحلة الاشتراكية ، وبين الحق الشيوعي الذي بغض النظر عن الانتاج ، ويقدم لكل عامل ما يحتاج اليه ، كل ما يحتاج اليه ، بالاعتماد على وفرة الانتاج العام الناشىء عن اقبال العمال ، بنزاهة واخلاص ، على العمل المنتج الواعي ، الملتزم . ونغض الطرف هنا عما اذا كانت موارد الارض والطبيعة كافية لحاجات الناس المتزايدة ، مع الايام ، وتكاثر اعدادهم بسرعة تتجاوز دوما طاقات الانتاج ؛ ام غير كافية ؛ ونتساءل لماذا نعطي العامل مهما تضاءل انتاجه كل ما يحتاج اليه ؟ أليس ذلك لاننا نجعل الانسان قيمة مقدسة ؛ وننظر اليه كأنه اله صغير يعيش على الارض ؟ ومن ينسى ان الماركسية تؤله الانسان ، ولا تكره شيئا قدر ما تكره الاستغلال والاستلاب ، اللذين يخضع لهما الانسان ؟ ومن اين جاءت هذه القدسية للانسان ، في النظرية الماركسية ؟ أمن معدته التي تحتاج الى ما يملؤها من الغذاء ، ام من « جنسه » القادر على الاستمتاع والانجاب ، ام من كونه « تحفة جمالية فنية » لا يضارعها جمال ؟ .. ام اخيرا لانه « الانسان العامل » خالق القيم ومنشىء الحضارات ؟

فرويد وماركس

ويعرف الناس الان أن القرن التاسع عشر انتج الثورة الماركسية والقرن العشرين انتج الثورة الفرويدية(١) . وكأن اعجوبة ما جمعت بين هاتين الثورتين النظريتين، واصبحتا وحدهما الاحداثيات

---

(١) عاش ماركس مابين عام ١٨١٧ و ١٨٨٣ وعاش فرويد بين عامي ١٨٥٦ — ١٩٣٩

الطبيعية لكل تعليل علمي ، او يريدان ان يكون علميا ، في اي موضوع حضاري او نفسي ، وحتى المذهب العذري في الشعر العربي ، لا يجد الباحثون فيه من معاصرينا الان ، الا تعبيرا عن تشكيلة اقتصادية اجتماعية، كان العذريون فيها على الهامش ، محرومين من ثمراتها ، فحرموا على انفسهم بالتالي كل متعة أخرى ، ولا سيما متع الحب الطبيعية .

ولكن الى ماذا ينتهي فرويد ؟ انه ينتهي الى انه متى تحرر الانسان من عقده ، انبسطت طاقاته النفسية ، واصبح ، نظريا ، غير محدود القدرة، مما يؤهله لكل صور الابداع ، وهكذا يتشابه ماركس وفرويد . انه يكفي لدى ماركس ان يتحرر العامل من عقدة الاستغلال لتتعالى طاقاته الى ابعد حد (فيفيض الانتاج بغير حدود) ، ويكفي ، لدى فرويد ، ان يتحرر الانسان من كل عقدة ، لا من عقدة الاستغلال ، لتتسامى طاقاته الى ابعد الحدود . فكأن الانسان لدى الرجلين هو القيمة الاولى ، او قدس الاقداس ، او الاله الاول على الارض ، وكأن كل خير لا يعني شيئا ان هو لم يتجه الى الانسان، ليجلسه على عرش كبير ، يتحكم فيه بكل ما في الارض والسماء .

والان ، ندع جانبا كل ما هو دين، واخلاق ، وقيم ، وفلسفة ، مما هو مشترك بينهما وبين نظريتي ماركس وفرويد ، من حيث ان لا خير الا ذاك الذي يتوخى كل انسان ، والانسانية جملة ، ولا شر الا ذاك الذي يؤذي اي انسان والانسانية جمعاء ، ونتساءل بكل بساطة : ايمكن ان نحقق اية حضارة من اي نوع ، ان عرضنا الانسان للاضطهاد، وملأنا قلبه بالخوف ، واخضعناه لصورة او لاخرى من الارهاق ؟ وهل التخلف العربي ، في مستواه الحالي، الا التعبير الصريح عما خضع له الانسان العربي خلال القرون الكثيرة ، من ظلم ، وخوف ، واستبداد واضطهاد . او لا نرى اننا نبذل كل انواع الجهد للارتقاء بحضارتنا ، فلا نجد من ذلك اثرا غير الغثاء ؟ او ننسى اننا نبذل جهودنا هذه كلها عبثا لاننا نسينا « الانسان » ؟

اشكالية الاولوية

ونلاحظ انه لا ماركس من جهة اولى ، ولا فرويد من جهة أخرى ، حاولا ان يبرهنا على أولوية الانسان. بل اعتبرا مباشرة أن هـذه الاولوية « معطى أساسي» لاحاجة الى البرهان عليـه ، على الرغـم من ان الاثنين لا يؤمنان ـ في الظاهر على الاقل ـ بأي معتقد ديني . فما الذي حملهما اذن ، ويحمل كل انسان آخر على اتباع السلوك الذي يقرر ، اولويـة الانسان ، بصورة ظاهرة او ضمنية ؟او على الاقل ، يعترف بهذه الاولوية، اعترافا لايجرؤ على مخالفته ؟ وهل القضية هنا قضية ارث ديني ، او تراث اخلاقي ، نحملهما في قلوبنا ، ويتتابع كل جيل منا ليكرر على مثال السابقين عمليهما ؟ بل هل كان في وسع الاديان او الاخلاق الاجتماعية أن تقرر شيئا ليس في طبيعة الانسان ما يوازيه او يغري به ؟

ملاحظات اساسية

واحب ان اورد هنا ملاحظات لا اشك في ان كلا منا اختبرها بنفسه قبل ان يسمعها مني هنا ، وسنرى ان كل هذه الملاحظات تنطوي ، تلقائيا ، على الاعتراف بجملة قيم ، حصيلتها الطبيعية هي الاعتراف باولوية الانسان .

واولى هذه الملاحظات هي الاحترام الطبيعي للحياة فكم من سائق سيارة، اوقف سيارته فجأة ، دون مبالاة بأخطار الوقوف المفاجيء ، لكي يقي قطة مارة ، او عصفورا واقفا على قارعة الطريق ، او دجاجة عابرة ، خطر الموت . ولقد شهدت ـ ولا اشك ان الاخرين شهدوا كما شهدت ـ طفلا يأبى ان يأكل الدجاج ويسأل اهله ، باحتجاج واضح ، لم ذبحوا الدجاج ليضعوه في طعامهم . ولا يرى العقل هنا مجالا لاية تربيـة توحي للطفل باحترام حياة الدجاجة ، بل العكس هو الصحيح ، اي ان التربية هي التي توهن العاطفة الطبيعية الملأى بهذا الاحترام ، وتذهب بها .

ــ والثانيــة ، أن الانسـان ما انيربي حيوانا ما ، وليكن كلبـا ، او قطة ، او ارنبا ، او اي نوع آخر من الحيوانات ، حتى يلاحظ عاطفة قوية تشده الى هذا الحيوان . وما ينقش على أوابدها، الا مثال على هذه العاطفة، على تجميل قبورها ، وما ينقش على اوابدها ، الا مثال على هذه العاطفة، ترى من منا يستعذب ان يذبح ارنبا رآه يولد من امه ، وعني بعد ذلك بتربيته ؟ بل من منا لايابى ذلك على نفسه ؟

ــ والثالثة انه يوجد في كل مكان تقريبا جمعيات للرفق بالحيوان . ولا تقوم هذه الجمعيات بعملها دون تأييد رسمي من جانب القانون . وكثيرا ما تقام دعاوى على مالكي الحيوانات الذين لا يرعونها الرعاية الرحيمة ، كأن تترك سيدة ما قطتها سجينة ، في البيت ، أثناء غيابها ، مما يرغمها على المواء ، ضجرا ، اوتألما ، او جوعا ، ولايمكن القول : ان هذه الحدود القانونية تنشأ من العدم، او لاتنبثق عن مشاعر عاطفية عفوية، جاء القانون ليؤيدها .

ــ والرابعة ، ان الانسان يخص بالاحترام الاكبر حياة الانسان الاخر، ولايمكن ان تتناقل الاذاعات في كل مكان خبر قتل ، او اغتيال، او موت لشخص مـا ، دون ان يعني ذلك شيئا بالنسبة لكل منا . ان في هذا كله حادثة تقمص مالوفة، اذ ما اسهل ان يضع الانسان في اعتباره ان القتل، او الاغتيال ، او الموت ، قد اصابه هو ، او ربما كان هو ضحيته بدلا من الاخر الذي تتحدث عنه الاذاعات .

ــ والخامسة ان الانسان ضرورة حيوية لحياة الانسان الاخر . فان لم يوجد هذا الآخر ، منذ البداية ، او منذ الولادة ، فان الوليد ميت لا محالة ، وهو ميت حتى ولو تجاوز من عمره السـادسة ، هذا ان لم توجد حيوانـات أخرى ، كالذئـاب ، اوالظباء ، تعطف عليه وتتبناه ، كمـا تقول الاساطير احيانا ، وكما يلاحظ في الواقع احيانا أخرى ، ولكن بصورة نادرة جدا .

والاخر ، ضرورة حيويـة كذلك لبلوغ الانسان هذا المستوى او ذاك من تفتح امكاناته العقلية والعاطفية والانسانيـة . ولامجـال في اسـرة

متواضعة الثقافة ، أو في قرية لا مدرسة فيها او لا مكتبة عامة ، او لا مدرسين ، لان نبغ اي طفل ، نبوغة الذي هو مؤهل له . ولذلك كان من الطبيعي أن يكثر العلماء والباحثون في البلدان المتقدمة ، ويقلوا او ينعدموا في البلدان المتخلفة . انهـذه تختصر الانسان ، وتوجزه ، وترده الى اصغر أبعاده ؛ وتنزل به عن مستوى انسانيته وكثيرا ما تعبث به اكثر من عبثها بالحيوان ؛ ولكن اذا كانت البلاد المتقدمة تكرّم الانسان والحيوان معا ، فان المتخلفة تسيء الى الانسان اكثر مما تسيء الى الحيوان . ومن هنا فان الفجوة بين هذين النوعين من البلاد ليست في مستوى الدخل (كعشرة آلاف دولارللفرد في الدانمارك ، والف لتونس) ولافي نوعية الحياة ـ كأن يستهلك الغربي ٨٠ كغ من اللحم سنويامقابل ٨ او ٩ في سورية ـ بـل هي فجوةانسانية بالدرجة الاولى ، كان لكل بلد انسانها ، ومعادلته بين معادلها.

ـ والسادسة هي أن الانسـان ليس ضرورة حيوية فحسب ، بـل انه السلوى والمتعـة والانس والردوالوجـع والصدى ، فاذا فقدتـه فقدت هذا كله . ومن هنا كان اغراءالعاصمة كبيرا . ذلك ان كثرةسكانها مثيرة للجاذبية ؛ حتى لكان الاغراءهنـا يتناسب طردا مـع مربع عدد الناس ، على مثال قوانين الجاذبية الطبيعية . ولا شك ان هذا القول غير دقيق . واذا صح فانه لايصح علىكل الناس (ففينا من يكره الناس ، ويأنس بالعزلة) ، ولكنه صحيـحبوجه عام . ودليل ذلك اننا اذا كنا نحاضر ، أو نخطب ، او نقوم بلقاءات جماهيرية ، رغبنا ان يكون عدد الناس كبيرا . ولا ادعى الىالتشاؤممن قلتهم . تماما كما هي الحال في مطعم عظيم ، لانجد فيه احدا غيرنا .عندئذ تنهار المتعة ، ونصاب بخيبـة الامل .

ومن الواضـح أن الانسان قـدلايعرف احـدا بين رواد المطعـم او المقهى . ولكنه مع ذلك بحاجة الى الناس ، فلا تكتمل متعته الا بهم ، كأن خيوط الانس تنقطع متى قـلوجودهم . ويقوم مقامها الوحشـة والقلق ، وحتى بعض الخوف ، من أثر العزلة والوحدة .

ـ وينظر الانسان فيما حوله ، ويرى اوابد رائعة ، قائمة كما كانت من قبل ، أو قائمة في بقاياها على الاقل ، مثل البانثيون والانفاليد وقصور فرساي واللوفر في فرنسا ، أو مثل الفاتيكان ، والف كنيسة أخرى في ايطاليا ، في الحالة الاولى، او مثل ما بقي من آثار تدمر أو بعلبك او بقايا الكوليزيوم في الحالة الثانية، فيجد شهادات لاحصر لها على عظمة الانسان ، وقدراته المبدعة ، وما يستطيع نثره في الارض من مبتكراته الفنية الجميلة الخالدة فيروعه مايرى، ويمتلىء بعواطف لاحصر لها تجاه مايرى . غير انه سيلاحظ دوما انه مامن جمال ظاهر اعظم من جمال الانسان الذي يتجلى في شاب وسيم، أو فتاة حسناء . وما روعة الجمال التي تملأ قمم الجبال الشاهقة ، والوديان العميقة والانهار الكبيرة ، والماء الهادر ، والغابات العميقة ، اوالتي تتجلى في روائع الاوابد ، كل ذلك ليس بشيء اذا قيس بجمال الانسان . ان في عينين دعجاوين من السحر ما لايعادله سحر ، وفي البسمة الجذلى التي تفتر عنها شفتا صبية حلوة ، أو الشعر الناعم الطويل الذي ينسدل ، متثنيا بدلال ، على كتفيها ، ما يمضي بنا مباشرة الى عالم الاحلام . وفي الثغر العذب ما يجعلنا نحسب ان القبلة ولدت تلقائيا من اجله ، وفي الوجنتين المتوردتين من اساريع الشباب ، مايرغمنا على التأمل فيهما تأملا ، يزداد متعة كلما اطلنا النظر ، حتى كأن عيوننا لم توجد الا لمثل هذا التأمل . ويفكر كل منا بجمال الاشياء الطبيعية او الفنية ، وبجمال الانسان بالقياس اليها ، ويقارن بين المتعة باكبر ثروة ، والمتعة بالبسمة العذبة من شفتي حسناء لامبالية ، فيجد الا جمال ولا متعة ولا عذوبة الا في الانسان بالدرجة الاولى ، وعلى حين ان كل الاوابد العظيمة يمكن تكرارها ، وانشاء ماهو اعظم منها ، فان جمال الانسان ذو صبغة فردية ، لاتتكرر ، ولا تستعاد ابدا . وهكذا يبدو الانسان انسا ومتعة وتساميا للانسان الآخر ، بما فيه من جمال ظاهر . اما اذا تجاوزت هذا الظاهر الى الباطن ورأيت صورة الجمال الاخرى في عبقرية الانسان ، وعقله ، وعاطفته ، فانك ستغرق آنئذ في بحار من « المطلق » الذي لاحدود له . وحسبنا ان نلاحظ ماذا اضاف الانسان الى الطبيعة من جمال من ابداعه ، وماذا كان فيها ، هي نفسها ، من جمال طبيعي ، لنعرف أن هذا المخلوق ـ الانسان ، هو كائن عظيم جدا .

وهكذا نجد ان اولوية الانسان ليست باشكالية من اي نوع . انها من معطيات الشعور المباشرة ، تبعا لتعابير برغسون . ولهذا لم يتكلف ماركس ولا فرويد نفسه ، عناء اثباتها ، لانها غنية عن اي اثبات ، بل جعلها كل منهما اول منطلقاته ، وغاية دراساته . وعندما نقرأ ماكتبه ماركس عن ضيعة الانسان ، نشعر برنة أفلاطونية المثالية ، وكان ماركس هو افلاطون الحقيقي ، وليس ذاك الذي عرّف في التاريخ باسم افلاطون، ومن جهة اخرى فان فرويد يأسف دوما على مايهدر من طاقات الانسان وقدراته ، بسبب تراكم العقد في نفسيته ، ويعتبر أن اكتشافاته في التحليل النفسي ، لاتعني شيئا غير استرداد هذه الطاقات المهدورة التي يبدو ، فيما يقول ، انها لامتناهية. ونظن ان هذا هو السبب في عطف الثورة الفرويدية على الثورة الماركسية ، باستمرار لا باعتبارهما متزامنين تقريبا . ولكن باعتبارهما متكاملتين. فماركس يريد تحرير الانسان اقتصاديا (كبداية لتحريره بصورة كاملة) وفرويد يريد تحرير الانسان من كوابحه الداخلية لا الخارجية ، او قل انه يريد تحريره نفسيا ، بالدرجة الاولى ، بمقدار ما كان ماركس يريد تحريره اقتصاديا بالدرجة الاولى ، ومن هنا كان التكامل كبيرا بين الثورتين ، وكان من حق كل منهما ان تعطف على الاخرى .

- ٣ -

النتائج المنطقية لهذه الاولوية

ان يلاحظ اندري مالرو ، في كتابه اصوات السكون ، انه يجد الانسان في كل مكان وجد فيه مايستحقه ، فان ذلك لا يزيد لا في القليل ولا في الكثير عن جهد المؤرخ او الانتروبولوجي ، او الفنان ، او عالم الآثار ، الذي لا يتجه الا لمعرفة الانسان من خلال آثاره ، وتصوير نبضات قلبه وخلجات عقله ، وردوه على تحديات الطبيعة والآخرين من الاصدقاء أو الاعداء . وعندما نكتشف الآن مدينة ماري أو إيبلا ، فليس يهمنا أن نقول هذا هو القصر الملكي ، وهذه هي المدرسة الملحقة به ، وهذا

هو نظـام توزيع المياه في البيوت ،بل المهم أن نعرف من خـلال ذلك كيف كان انسان إيـلا ، وانسانماري ، والى اي حد كانت كرامته مصونة ، أو غير مصونة ، وحياتهصافية او غـير صافية ، وحريته مضمونة او غير مضمونة ، الى غيرذلك مما هـو فيـه من عقائد ، وتصورات ، ومفاهيم حياة، وطرائقعيش . ان الانسان بالذات هو ما يهمنا من خلال كل ما تركه من آثارعلى الارض . او ليس تاويل ذلك ان « اولويـة الانسان » تفـرضنفسـها ، لا في نطاق العلوم الانسانية وحدها ، بل كذلك في نطـاق كلالعلوم الاخرى .

والآن أفكر في كل تلك السلسلةمن المستشرقين او الفلاسفة الذين عناهم التخلف العربي منـذ اكثر من ثلاثة قرون ، بدءا مـن الطبيب الفرنسي بيرنيـة ، ومرورا بفولتـير ومونتسـكيو وهـردر ، حتـى آخر السلسلة ، والاحظ ان القاسمالمشترك بـين هؤلاء المفكرين هـو اعتقادهم بأن التخلف العـربي انمايرد لهوان شان المواطن في بلادنا ، على طول العصور . واقبل انا انيكون المواطن « شيئا » لا انسانا ، ووجودا بذاته ، لا لذاته ، ووسيلةلا غاية .. ولكن يبقى ان عليّ أن اعنى بحصان السباق اكبر العنايةحتى يلجيني ساعة السباق ، وان أعنى بالحقل اكبر العناية لكي يقدملي محصولا جيدا ، اما ان أجيع الحصان واذله واقلل كـل صور العناية بالحقل المزروع ، وآمـل في الوقت نفســه ، ان يقدم لـي هـذا محصولا جيـدا ، ويحقـق لـي ذاك سبقا للاحصنة الاخرى ، فذلكتناقض ظاهر : ليـس وراءه الا مجرد العبث .

انه ما من شيء هو فوق الانسان ،ولا حضارة ولا ابـداع ولا فن ولا متعة ولا انس ولا جمال من غـيرالانسان . فاذا اردنا حقا ان ندخل في عـالم الحضارة ، وندع عـالم التخلف . فـلا سبيل الا سبيـل الحفـاوة بالانسان . وكلما ازدادتهذه ، كانت الآمال اكبر في تحقيق الغايات المنشودة. والعكس بالعكس،وعلى كل حكم عربي أن يطرح على نفسه هذا السؤال : ترى الى اي حد يوفر النظام الامن والطمأنينة للانسان ، والى اي حد ، ومن ايجهة ، تتضاءل هذه الحفاوة ، او

تنعدم ؟ وبتعبير آخر ان على كل نظام عربي ان يتساءل ، في شيء من الفلسفة عن قيمته بالنسبة الى المواطن ، وعما يجده هذا الاخير فيه من مودة أو لا مودة ، واحترام او لا احترام ، وسمو او لا سمو . فالنظام لا يكون عزيزا على المواطنين لوجه الله ، وعلى سبيل التبرع الطيب ، بل هو عزيز بمقدار مايقدمه لا للوطن وحده ، بصورة عامة ، بل وكذلك لكل مواطن على حده .

وسواء اقدرنا أن الانسان وسيلة او غاية ، فان النتائج ستكون واحدة ، أي انها ترغمنا على الحفاوة بالانسان الى أكبر مدى . ان كون السلاح وسيلة لكسب الحرب ، لا غاية بذاته ، لم يمنع من أن تتتابع عناية الباحثين بهذا السلاح ، ليصبح كل يوم ارقى منه بالامس ، وكذلك فان كون الانسان وسيلة لن يعني في المنطق السليم الا أن ندفع العناية به إلى ابعد الحدود ، على اختلاف المعنى الاخير لهذه العناية . فاذا احتقرنا الانسان واضعفنا شأنه ، وتفهنا قدره ، فيمكن أن نكون واثقين من كل شيء ، الا من قدرته على تقديم خدمة سليمة ، متى تجاوز ما نطلبه منه شيئا آخر ارقى من ارواء الغرائز البدائية .

«النزعة الانسانية في التراث العربي»

بقلم : علي جبر

لا بد لي ، وأنا احاول متواضعا بحث هـذا الجانب المشرق في تراثنـا الموسوعي الاصيل ، من أن اقدم له بتمهيد سريع عن تطور الوعي العربي الحضاري من خـلال تجلياتـه الرسالية السماويـة ، وانجازاتـه الحضارية الانسانية .

« فلقد حان الوقت ـ كما تقول المستشرقة الالمانية (زيغريد هونكه) ـ للتحدث عن شعب قد أثر بقوة في الاحداث العالمية ، ويدين لـه الغرب كما تدين له الانسانية جمعاء ، بالشيء الكثير .... فقفزة العرب السريعة المدهشة في سلم الحضارة الانسانية هي ظاهرة جديرة بالاعتبـار في تاريخ الفكـر الانساني ، وان انتصارات العرب العلمية المتلاحقة التي جعلت منهم سادة للشعوب المتحضرة في عصرنا هذا لفريدة من نوعها لدرجة تجعلها أعظم من ان تقارن بغيرها ... فالعرب هم الذين ابتدعوا بحق منهج البحث العلمي التجريبي ، وعنهم أخذته الحضارة الغربية الحديثة ، وعليـه قامت الثورة العلمية ـ التكنولوجية المعاصرة » .

والعرب هم الذين ابتدعوا اول ابجدية في العالم ، وعلموا الناس شرف الكلمة ... وقدسية الحرية ، وقيمة الفكر .

الا اننا ـ نحن عرب القرن العشرين ـ على الرغم من هذا الرصيد الضخم من تراثنا الحضاري الانساني ، نجد انفسنا اليوم مشاهدين لا مشاركين في عملية التطور الحضاري . ونجد ان الذين اقتبسوا منا رؤانا ومعارفنا وطرمناومناهج تفكيرنا وبحوثنا في شتى الميادين ، اصبحوا هم الذين يضعون هذه الرؤى والعلوم والمناهج موضع التطبيق ، واصبح لهم في كل يوم اكتشاف علمي او تكنولوجي جديد قد تكون له شجرة نسب تعود بها الى جذوره الاولى في حضاراتنا ، ولكننا ما نزال نحن مع هذه الجذور العريقة في باطن الارض بينما بلغت فروعها السامقة مع غيرنا كواكب الفضاء .

ونحن على يقين انه ما دام لنا اصل الشجرة حيا ، راسخا في تراثنا ونفوسنا فلا بد لنا من ان نبلغ فروعها المتعالية في الفضاء . وكما صنعنا الحضارة بالامس وكانت لنا رسالتنا الانسانية الخالدة التي تجلت في تشريعات حمورابي ، وفي الشعر الجاهلي ، وفي دين محمد بن عبد الله ، وفي ثقافة عصر المأمون ، فسنعود الى صنعها من جديد لا سيما وان دورا حضاريا منقذا ينتظرنا ، واننا مطالبون بأن نقدم للانسانية المعذبة ، الغارقة في ماديتها والحادها ولا اخلاقيتها **رسالة في تجديد القيم الروحية واعلاء الكرامة الانسانية التي هي جوهر الرسالات السماوية ، وروح الحضارة الانسانية ، وقوام التراث العربي الاسلامي الذي هو في صميمه انسانية الانسان .**

ولكن ما السبيل الى ذلك ؟ انه سبيل التحرر والتقدم ، والتحضر ، والتحديث وبكلمة واحدة انه طريق بعث الامة العربية الحضاري لانه بعث للانسانية بكاملها ، ولان القيم الانسانية الجديدة لا يمكن ان تخصب وتثمر الا في امة سليمة قادرة على ان تحياها من الداخل ومهيأة لان تحملها الى الخارج . ولقد سالك العرب بالاسلام هذا الطريق فكانوا خير امة اخرجت للناس ، وانجبوا حضارة زاهرة ، وحملوا رسالة انسانية ، وتركوا تراثا غنيا . وما احوجنا ، نحن عرب القرن العشرين ،

اذ نخوض معركة البعث العربي الجديد ، ونحاول مكافحة التخلف ، وبناء مستقبل جدير بعظمة امتنا ،ان نرجع الى تراثنا العربي بمنظور علمي ، جدلي ، ثوري ، يمكننا من تحديد الموقف الصحيح من هذا التراث بعد أن تعددت المواقف الخاطئة منه ما بين رفض مطلق وقبول كلي . فنحن اذ ندعو للعودة الى استلهام ما هو جديد وخالد في تراثنا ، لا يعنيا العقل المتحصن بالماضي وراء واجهة متحفية ، بل العقل الواعي ، المستنير ، والملاحظ ، المجرب ، البصير الذي يرى ويحيا جدلية الحياة وحركة الصيرورة المتدفقة عبر الماضي والحاضر والمستقبل ، لان الامة الحية المتجددة ابدا مع الحياة والتطور والتقدم هي التي لا تتحيز في زمان ومكان معينين ،ولا ينفصل فيها الماضي عن الحاضر ، ولا الحاضر عن المستقبل ، بل تحيا استمرارية وجودها الفعلي بتوعية دائمة بحرية العقل ، وتغيرية الكون ، وتجددية الحياة ، وابداعية الانسان .

ومن هنا فليس بدعا ولا صدفة ان يكون اروع وجه من وجوه اعجاز الاسلام — ثورة العرب الانسانية الكبرى — انه الصورة الرائعة لحركة الخلق الالهي الدائمة ، وان الكلمة الالهية الخلاقة فيه هي تذكرة ابناء الحياة بالحركية الكونية ، وبحركية خلق الانسان ، وبحركية المجتمع ، وحركية التاريخ . **فالامة الحية المتجددة هي التي تحيا حاضرها والتي ينفسح أمامها مجال الحياة للمستقبل ، وهي الامة التي تغني ماضيها باستخدامها اياه لا باستسلامها له ، والامة الحية تنمو وتتكامل ويكون ماضيها ماثلا في حاضرها ويكون مستقبلها أمامها لا وراءها .** لذلك ، فان فهمنا للتراث العربي ،تاريخا وحضارة ودينا ورسالة ، هو فهم خاص ، متميز لانه نابع من الحقائق والمسلمات والمنطلقات التالية :

١ — التراث العربي هو كل مايبقى قابلا للالهام والتجديد والعطاء اذا استقطرنا ماضي الامة وتاريخها ودينها ورسالتها في الحياة .

٢ — البعث الحضاري للتراث العربي الاسلامي متوقف ، الى حد كبير ، على بعث القيم الروحية ـ العلمية ـ الاخلاقية التي حملها الاسلام كدين ودولة ، وحضارة ورسالة انسانية .

٣ ـ القيمة الكبرى للتراث العربي تتجلى في :

آ ـ تعميق شعور الامة العربية بأصالتها القومية وبوحدتها .

ب ـ النزوع الانساني الى حمل رسالتها في تجديد القيم .

جـ ـ تعزيز صمود الامة العربية، واعطاء الثورة العربية مستواها العالمي ..

٤ ـ التراث العربي استحقاق وليس هبة ، وهو نقطة انطلاق لا مجال اكتفاء وانكفاء . ولا يقوى على فهمه واستلهامه الا أصحاب الفكر العلمي الثوري ، وأبناء المعاناة والجهاد الاكبر .

٥ ـ لكي يصبح التراث العربي حيا في نفوس ابناء الامة العربية ، وفاعلا ايجابيا في حاضرها ، وعونالها في بناء مستقبلها لا بد من :

آ ـ رؤية ذاتية نقدية تنخل التراث وتتمثله لتجاوزه الى أصالة جديدة ولترتقي به الى روح العصر وآفاق المستقبل .

ب ـ تحقيق العلاقة الجدلية بين الموضوعية التاريخية والموضوعية المعاصرة المؤلف لها .

جـ ـ تكافؤ العلاقة بين الرؤية الذاتية من جهة ، وبين الحقيقة الموضوعية من جهة اخرى .

٦ ـ التراث العربي ثمرة يانعة من ثمار تواصل الحضارات وحوارها، وقمة شامخة من قمم النزوع العربي لتحقيق انسانية الانسان ، لذلك لا بد من استلهامه ونحن نخوض معركة التخلف ونصبو الى مستقبل أفضل .

نحو رؤية جديدة للتراث العربي الاسلامي :

مما لا ريب فيه ان تراثنا الحضاري ، الانساني ، الموسوعي ، الاصيل قدّم الينا بشكل مشوه ممسوخ اذ ابرزت منه الجوانب السلبية الغيبية ، وأقيمت فيه خصومات مفتعلة ومناهضة للتقدم العلمي والاجتماعي ، كما صدرت بحقه احكام جائرة ، حولاً ، مغرضة من قبل الرجعية الدينية ،

والتقدمية العلمانية ، والشعوبية الحاقدة ، فضلا عن تأثير قرون التخلف المديدة ، وطوفان الحضارة الغربية الكاسحة ومزالقها الخطيرة التي شوهت انسانية الانسان وافقدته توازن شخصيته بانمائها جانبه المادي على حساب جوانبه الروحية ، الاخلاقية ، النفسية .

وكان من جراء ذلك كله هذا الصراع الفكري الذي يمزق شخصية الانسان العربي في القرن العشرين ، ويصيبها بالفصام والقلق والاغتراب النفسي نتيجة هذه الثنائية الغربية المصطنعة بين المثال والواقع وبين حياة الانسان الروحية وحياته المادية . الامر الذي يحملنا على القول ان الكثير من العرب والمسلمين هم حاليا في واقع الامر الصورة الجامدة ، السطحية ، القشرية للحضارة العربية الاسلامية التي يحيونها من الخارج لا من الداخل ، كما أنهم الصورة الباهتة ، الشوهاء للحضارة الغربية الحديثة التي يستهلكون قشورها دون لبابها ، انهم حيارى ، ضياع ، مبتورو الجذور ، فلا هم مع جوهر التراث ولا هم مع روح العصر وليسوا بقادرين على استشراف آفاق المستقبل . **ولكي يتخلصوا من حالة الجمود والضياع والشلل والحصار هذه لابد لهم من عملية انقاذ وبعث حضاري يبتدئونها باكتشاف** أنفسهم اكتشافا واعيا ، **بأن يتشبعوا بروح العصر العلمية وهي الروح الموروثة في الاصل عن تراثنا العلمي ، الحضاري . وتلك هي ، في رأينا ، نقطة البداية المحتومة ، وحلقة الوصل الذهبية التي بها يمكن أن نربط ربطا جدليا حيا ، بين الماضي والحاضر ، بين التراث والمعاصرة ،** وبها يمكن أن تكون رؤانا المستقبلية بعيدة المدى ، راسخة الخطى ، علمية التخطيط . فاذا ما تحققت هذه الخطوة الاولى الهامة ، ادركنا ان الجانب المشرق المتمثل بمنهج البحث العلمي التجريبي من حضارة الغرب المتطورة ، هو بضاعتنا ردت الينا ، وادركنا كذلك ان ثقتنا بأنفسنا وبتراثنا قد عادت الينا ، فيدفعنا كل هذا الى العودة الواعية لمواجهة تراثنا ، ندرسه ونطوره وننقيه ونتخير منه افضل ما فيه من قيم

ومبادىء ومناهج وتشريعات تساعدنا في بعثنا القومي ، ونزوعنا الانساني ، واستعدادنا الدائم لحمل رسالة العروبة من جديد الى العالم . ذلك ان ما نشهده من انهيار مطرد في انسانية الانسان بصورة عامة ، كلما اوغلت الانسانية في سلم التطور العلمي والتكنولوجي ، مصدرة غلبة نموذج الانساني الغربي الذي يتعامل مع هذا التقدم المادي الكاسح بشخصية منفصمة تنعزل فيها طاقات الانسان الروحية ، النفسية الوجدانية عن توجيه المسار الاجتماعي والحياة الانسانية . وفي اعتقادنا انه لا سبيل الى تفادي مخاطر هذا التقدم المادي الغالب على حياة الانسان وعقله وحضارته الا بالاقتداء بالنموذج الانساني المتكامل الذي عاشه العرب المسلمون في العصر الذهبي للاسلام يوم اسلم العربي وجهه لله الواحد الاحد ، ويوم آمن مخلصا صادقا ، امينا ومجاهدا لنصرة الحق والحقيقة، ورفع الوية الحرية والعدل والمساواة ، والمحبة والرحمة والسلام .

كل ذلك من خلال رؤية جديدة توحيدية ، تكاملية ، جدلية اقامت التعادل والتوازن في علاقة الانسان بأخيه الانسان وبالمجتمع والانسانية والكون وخالق الكون .

وهكذا كان الاسلام ــ الذي هو قمة التراث العربي الانساني ــ دينا ودنيا ، وحضارة ورسالة . ولم يكن مجتمعا تاريخيا ثابتا او محنطا بل هو النفخة الروحية والهزة الحيوية ، واليقظة الوجدانية ، والوعي المسؤول القادر على تحريك كوامن النفس الانسانية في كل مرة يحتاج فيها البشر الى الخلاص ــ بعد المعاناة المريرة ــ من ربقة وثنية المال والجاه والسلطة ، ومن نير المرض والجهل والتخلف ، ومن عبودية الانسان للانسان ، ومن الثنائية المصطنعة بين المثال والواقع وبين الروح والمادة .

ان مثل هذا المنهج العلمي الثوري الجدلي ، وهذه الرؤية التوحيدية ، التكاملية ، الشاملة هو ما يحتاجه العرب والمسلمون اليوم ، لبعثهم الحضاري الانساني كمقدمة لانقاذ الانسانية واعلاء كرامة الانسان .

ملامح النزعة الانسانية في التراث العربي الاسلامي من خلال المذهب الانساني :

ليس هناك من تعريف دقيق للمذهب الانساني ، ذلك ان المعاني المختلفة لهذا المذهب ليست سوى انعكاسات لتفكير حقب مختلفة من تاريخ الانسانية . وان دل هذا على شيء فانما يدل على غموض الطبيعة الانسانية ومرونتها معا . فالانسان ابن الطبيعة المادية ووارث لامكانات تحرره من قيود منشئه الاصلي . فهو يحمل الازهار والثمار التي تبدو وكانها تنتمي الى مرتبة ارقى من اصولها . انه بحق ابن الارض والسماء معا . انه وحدة انسانية من الجسد والنفس ، بل تركيب او طباق جدلي مبدع لتفاعل الفكر الانساني مع الواقع الحي . ولقد كان الاسلام سباقا الى هذه المعاني يوم نظر الى الانسان تركيبا متكاملا من المادة والروح في آن واحد معا .

« فالمذهب الانساني »(١) تعبير عن تلك التوازع والمآتي وضروب النشاط التي يتوصل الانسان الطبيعي بفضلها الى ما فوق الطبيعة ، والانسان الذي يتجسد فيه هذا المذهب يتالف من الانسان الطبيعي ، ومن امكاناته على التسامي الروحي والقدرة على تفحص هذا العالم وامتلاكه عن طريق المعرفة ، والاستمتاع به بواسطة الاحساس الجمالي ، واستخدامه لتحقيق المثل العليا واشاعة قيم الحرية والعدالة والمساواة ، والرحمة والمحبة والسلام التي هي في صميم جوهر انسانية الانسان وكرامته الانسانية » . **وهل كان الاسلام الا افصاحا عن نزوع العروبة الانساني الى الخلود والشمول وتجديد القيم الانسانية ؟** ثم ان المذهب الانساني لم يعارض الدين ولم ينكر تفوق القيم الدينية على القيم العلمانية ، وكذلك لم يستخف بسلطة الدولة ، ولكنه حاول ان يفسح المجال لحقوق الشخصية الانسانية ضمن اطار ديني وسياسي . وهذا ما فعله الاسلام كثورة اجتماعية كبرى آمنت ان الدين شيء اساسي في

(١) انظر كتاب « انسانية الانسان » تاليف راف بارتون وترجمة د. سلمى خضراء الجيوسي .

حيـاة البشر ، وانه تعبير صادق عن انسـانية الانسـان ؛ وان انبعاث الايمان بالله في النفس يجدد الروح الانسـانية ويسمو بها الى عالم المُثل.

أما على الصعيـد الاجتماعي فقـد انحاز الاسلام كل الانحيازالى صف مجموع الامة وانتصر لصالح العاملين من ابنائها ، ثم ترك للواقع المتطور أمر الاختيار والصياغة لما يحقق هذه المقاصد من نظريات وقوالب وتشريعات . وعلى الصعيد السـياسي ، **فقد ظهر الاسلام ثورة في الفكر السياسي جعلت الشورى فلسفة نظام الحكم لكي يكون العدل أساسَ الملك .**

وكما ان الدين هو الحليف الروحي للمذهب الانسـاني ، فان العلم والتقنية هما الحليفان القويان لهذا المذهب . وذلك انطلاقا من نظرة المذهب الانساني الى الانسـان على انه وحدة متكاملة من العقل والعاطفة أو من العلم والايمان . فالعقل يعطي الهدف للعاطفة ، والعاطفة تمدنا بالقوة الدافعة للحياة . وبهذه العلاقة المناسبة بين العقل والعاطفـة تتمتع الروح بعافيتها الطبيعية وتبلغ كمالها الانسـاني الذي هو المثل الاعلى للمذهب الانساني . ولقـد سـبق الاسلام الى هذا بل الى أكثر من هذا يوم خاطب عقل الانسان وحرضه على التأمل والتفكير والتعلم والتحرر من الجهل والخرافات والمعجزات والخوف من قوى الطبيعة وسلطان رجال الدين ، مبتدئا ذلك بأول آية من آيات القرآن الكريم (اقرأ باسم ربك الذي خلق ...) ، حاضا ، على لسـان النبي العربي ، على طلب العلم (اطلب العلم من المهد الى اللحد) ، ومقررا أن (العلم عبادة) .

ويوم قلب الانسان يخفق بالرحمة والمحبة وانبل المشـاعر ، مصدرا كل آية من آيات الله (باسم الله الرحمن الرحيم) حتى غدا الاسلام دينَ رحمة للعالمين ، ومحبة لجميع بني البشر دون أي تمييز عنصري أو ديني أو جنسي .

ويوم ايقظ في الانسان وجدانه الاخلاقي وارادته الخيرة فحرك فيه أرقى النوازع الانسـانية من حق وخير وعدل ومسـاواة ومروءة هي جماع الفضائل الانسانية عند العرب . وقد عاش العربي الثوري الجديد أو

المسلم المؤمن هذه القيم الانسانية بصدق وأمانة حتى غدت أخلاقه إلهية وأعماله بطولية وكرامته في تقوى الله (ان اكرمكم عند الله اتقاكم) **كل هذا من خلال رؤية توحيدية ، تكاملية ، جديدة نظر بها الاسلام الى الله الواحد الاحد من حيث هو الحقيقة المطلقة ، والعقل المطلق ، والحرية المطلقة ، والمحبة الكلية ، والخالق الدائم .** ونظر بها الى الانسان على انه وحدة انسانية متكاملة لا انفصام فيها بين الجسد والنفس ، ولا ثنائية فيها بين الفكر والواقع . وقد كرّمه الله بأن استخلفه على الارض وسخر له الكون ليحقق انسانيته التي هي نفحة إلهية وارفع ما في الوجود .

ويرى المذهب الانساني ان على الانسان ان يصنع شخصيته عن طريق اختيارات مستنيرة تسمو بانسانيته وتنمي كل طاقاته الروحية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية انماء شاملا بكل انسان ولكل الانسان . لذلك فهو ينادي بحرية البشر جميعا لتحقق هذه الحرية امكانات الحياة الانسانية . وهكذا فعل الاسلام حين اطلق الطاقة العربية من عقالها ، وحين حرّر الانسان من كل القيود ، مخيرا اياه بين جنة الحرية وجحيم العبودية .

وفي الواقع أن نفحات الحرية الانسانية التي جاءت مع رسالة النبي العربي قد حررت العقل البشري وبلغت به سن الرشد ومكنته من الاختيار الواعي الطوعي لدين التوحيد العربي ، وقفزت بالعرب وبالعالم الى قمة الحضارة الانسانية .

« ومن الواضح ــ كما يقول الاستاذ حافظ الجمالي في كتابه (بين التخلف والحضارة) ــ أن العرب اثبتوا « حضورهم التاريخي » الى أعلى الدرجات ، يوم اجمعوا امرهم على عقيدة واحدة في ظل الحرية . ومحوا هذا الحضور العظيم يوم غاب عنهم مثلهم الاعلى واغتربوا عن الحرية » . ويعنى المذهب الانساني « بالعلوم الانسانية » او بالانسانيات

عناية خاصة لانها تهتم بالكشف عن وجود الانسان الروحي ، كما تهتم العلوم الطبيعية والمادية ببيئة الانسان ، وكما تهتم العلوم الاجتماعية بعلاقاته مع الآخرين .

فالتاريخ يحتل مركزا عاليا في العلوم الانسانية ، وكذلك الشعر والآداب والفنون . اما الفلسفة فهي التي تحمل عبء المذهب الانساني كله بمقدار ما تمنح الانسان من حرية او قدرة على الاختيار الواعي ، المسؤول .

ولقد عني الاسلام ، في حضارته الزاهرة ، بكل انواع العلوم بعامة ، وبالعلوم الانسانية بخاصة . واعتبر أن كل الدراسات والعلوم والمعارف (كالطب والكيمياء والعلوم الطبيعية والفلك والاجتماعيات والآداب والفنون والفلسفة والفقه الديني واللغوي والحقوقي) هي من الانسانيات بمقدار ما تحقق خير الانسان وتقدمه وسعادته .

وبعد ، أفلا يحق لنا ان نستنتج ان المذهب الانساني الحديث ، كما عرضناه في خطوطه الكبرى ، ليس الا نسخة ثانية ، باهتة ، مجردة للنسخة الاصلية ، الحية التي قدمها التراث العربي الاسلامي عقيدة انسانية ، شاملة ، خالدة في نزوعها الانساني ، ومراميها المثالية ، وواقعيتها العقلانية ــ العلمية ــ الاخلاقية ؟

والحق يقال انَّ التراث العربي بعامة والاسلامي منه بخاصة تراث انساني ضخم أغنى التراث الحضاري الانساني العام وتقدم بالعالم خطوات سريعة ، راسخة على طريق تحرر الانسان وتقدمه وتحضره ، وان النزوع الانساني فيه مشرق شروق الشمس في رابعة النهار ، وان مثل من يحاول انكاره مثل أعمى البصيرة والبصر معا ، وان حال من يحاول اثباته كحال من يبرهن على وجود الشمس وقت الظهيرة .

فكفى هذا النزوع الانساني حضوراً في ما حققته العروبة الخلاقة من حضارات رائعة كان اروعها الاسلام من حيث هو دين التوحيد العربي ، ومن حيث هو رسالة انسانية متجددة ، ومن حيث هو انجاز حضاري عالي .

وكفاه حضورا في المليون مخطوطة عربية اسلامية لم يُدرّس منها حتى الآن ، رغم تعاظم حركة الاستشراق وبعث التراث العربي ، الا مائة الف مخطوطة فقط . وكفاه حضورا حيا في نفوس المؤمنين الصادقين الامناء من العرب والمسلمين على حد سواء . فما احوجنا ، نحن العرب ، ونحن نحاول بعث امتنا قوميا ، الى التمسك بنزوعها الانساني لكي نكون جديرين بالانتساب اليها ومستحقين لتراثها الحضاري الانساني . وما احوج العالم كله ــ وهو يتغذى اليوم ــ من نسغ الحضارة الغربية الاستهلاكية ــ الى غذاء التراث العربي الروحي وقيمه الانسانية واخلاقه الالهية من خلال تجربة انسانية عميقة ، جديدة ، عصرية ، تعيد الى الانسان انسانيته وتقربه اكثر من كماله الانساني .

فاذا لم يعِ قادة العالم اليوم مخاطر الحضارة الصناعية الحديثة فسيذكرهم التاريخ على أنهم كانوا على سدة المسؤولية يوم رفعوا انسانا الى القمر واقدامهم غائصة الى الركبتين في اوحال حضارة الطين المجبول بعرق ودموع ودماء المحرومين والمعذبين وكل الثوار الاحرار الذين صمموا على استرداد حقوقهم المغتصبة واعلاء كرامتهم الانسانية .

مراجع البحث :

١ ــ تحديث العقل العربي : تأليف د. حسن صعب
٢ ــ شمس العرب تسطع على الغرب : تأليف د. زيغريد هونكه
٣ ــ انسانية الانسان : تأليف رالف بارتون بري . ترجمة : د. سلمى خضراء الجيوسي
٤ ــ الحضارة على مفترق الطرق : تأليف رادودان ريسته
٥ ــ في معركة الحضارة : تأليف د. قسطنطين زريق
٦ ــ من روائع حضارتنا : تأليف د. مصطفى السباعي
٧ ــ الاسلام : الثورة الاجتماعية : تأليف د. محمد عمارة
٨ ــ بين التخلف والحضارة : تأليف الاستاذ حافظ الجمالي
٩ ــ نحن والتاريخ : تأليف د. قسطنطين زريق
١٠ ــ الاسلام نظام انساني : تأليف د. مصطفى الرافعي
١١ ــ الفكر الاسلامي والتطور : تأليف د. فتحي عثمان
١٢ ــ حضارة العرب : تأليف جوستاف لوبون
١٣ ــ حوار الحضارات : تأليف روجيه جارودي
١٤ ــ مشروع رؤية جديدة للفكر في العصر الوسيط : تأليف د. طيب تيزيني
١٥ ــ كيف نتحرر من الاسر الحضاري : تأليف د. عون الشريف قاسم

تجربة الشكل الفني في روايات الفرات

سمر روحي الفيصل

تمهيـد :

هدف هذه الدراسة توضيح الجانب الاخر من تجربة الفرات في الرواية السورية ، جانب الشكل الفني بعد ان تم تحليل مضمون التجربة وربطها بسياقها الاجتماعي العام (١) . ولابد من القول ان الحديث عن مضمون التجربة لم يتناول رواية ((آن له ان ينصاع)) لفارس زرزور ، لانها لم تكن قد صدرت بعد (٢) . غير ان الدراسة الحالية استدركت مايتعلق بالشكل الفني في هذه الرواية ، فغدت التجربة تضم اربع روايات هي: النهر لجان الكسان ـ التحول الكبير لمحمد ابراهيم العلي ـ المغمورون لعبد السلام العجيلي ـ آن له ان ينصاع لفارس زرزور .

تنصرف الدراسة الى سبر الشكل الفني في كل رواية على حدة ، ثم تجمع شتات النظرات في كل واحد

(١) انظر : مجلة المعرفة ، العدد ٢١٩ ـ ايار ١٩٨٠ .

(٢) تم استدراك الحديث عن مضمونها ، بعد ذلك ، في مجلة الموقف الادبي ـ العدد ١١٠ ـ حزيران ١٩٨٠ .

مع محاولة ربطه بالسياق السائد في الشكل الفني للرواية السورية وفي احدى الروايات المصرية التي تلتقي التجربة . وهي ، في ذلك تنطلق من النص الروائي باتجاه السياق السائد وليس العكس ، لانها تعد النص عاملا رئيسيا في منهجها . ولا تغفل في الوقت نفسه عن جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون ، وعن ان المضمون يخلق شكله الملائم ، وعن ان الشكل يعبر بحد ذاته عن رؤية محددة لصاحبه . كما تحاول تحديد الاتجاه الذي سارت فيه تجربة الشكل الفني ، وتفامر في الحكم عليه وفي توضيح جزئياته دون أن تغفل عن ان النص كل واحد لا يقبل التجزئة ؛ وان تيسير اغراض التحليل لا ينبغي ان يجعل رصد الخواص الشكلية هدفا بحد ذاته .

ـ أولا ـ

النهــر :

جعل جان الكسان روايته « النهر » في اثني عشر فصلا قصيرا (٣)، حملت على عاتقها مهمة تنمية الحدث ، بحيث يقود الفصل الى تاليه دون أي انقطاع في الاطار العام لسير القصة المتخيلة(٤) . ومن البدهي القول ان هذا الهيكل الخارجي مألوف لدى الروائيين العرب ، فقد عبروا بوساطته عن مضمون رواياتهم ، سواء اكان عرض هذا المضمون يتم عن طريق تسلسل الحدث من البداية الى الخاتمة مرورا بالعقدة ، امبتقديم جزء على اخر .وهو ـ أي الهيكل ـ الى ذلك حيادي كغيره من الاشكال الروائية ، بمعنى انه لايتضمن اية ميزة مدح او ذم ، وان كانت شذرات كثيرة من التحديث قد لحقته على نحو مانلمح في رواية جان الكسان .

بين الهيكل الخارجي او الشكل الفني لرواية النهر وبين مضمونها تباين واضح . فمضمون الرواية مفتوح ، بمعنى ان الروائي ـ وقد اتخذ

---

(٣) اطول الفصول يبلغ خمسا وعشرين صفحة ، واقصرها تسع صفحات

(٤) لا تدخل في مفهوم هذه العبارة القفزات الزمنية .

البنية الروائية المفتوحة اساسا لروايته ـ لم يترك احداثه وشخصياته تنتهي الى خواتيم محددة ، بل اكتفى بتصويرها وهي تحدد مصائرها والغرض الفكري من هذا العمل واضح معروف ، فهو يوحي باستمرار النهج نفسه، على عكس البنية المقفلة التي تصنع خاتمة للحدث وللشخصية وهذه لاتعكس الحياة في استمرارها وتدفقها وعدم وقوفها عند نهايات محددة . لهذا كله لم ينته الشيخ زرقان من الرواية بل استمر فيها ؛ وفي المقابل بدات الثورة عليه وشملت مجتمع قرية الكسرة ، ولكنها لم تنته الى خاتمة محددة . كذلك شخصيات الرواية : وضع حمدان في السجن ولم يخرج منه على الرغم من ظهور براءته ومن تبشير الحدث الروائي بقرب خروجه منه . ولم يقبض على حصيني ولم يحاكم ، بل اكتفت الرواية بالاشارة الى انه قاتل عشين ، ومثل ذلك : ابو محمود ـ محمود/رابعة المختار / حسين ، وباقي شخصيات الرواية .

من الممكن القول ان الالتزام بالنقاط المتقدمة من البنية المفتوحة قد أحسن الى شكل رواية النهر ومضمونها احسانا كبيرا ، اذ جعلها قريبة من قناعة القارىء ، حاملة حس الابهام بالحياة . الا ان البنية المفتوحة تتضمن نقاطا اخرى لم تلتزم بها الرواية ، والقضية ـ هنا ـ ليست في الالتزام بالنقاط كلها ، او بسيطرة مفهوم البنية على الروائي وعمله ،ولكن مدار الامر على التكامل بين الشكل الفني ومضمون الرواية ، بحيث يحمل الاول مهمة التعبير عن الثاني ، وهذا يعني ان البنية دلالة فكرية وفنية في آن معا ، كما يعني ان الخلخلة التي تصيبها تنعكس على الرواية وبالتالي على القارىء .

ان البنية المفتوحة ترفض موقف الروائي العالم بكل شيء ، وقد كان هنا عالما بما يجري في القرية كلها (٥) كما اشرنا في اثناء تحليلنا لمضمون الرواية . فبعد ان يتم المؤلف سرد الحديث الجاري بين ابي محمود والاستاذ احمد يقول : « وفي الخارج » ، يروح بعد هذه العبارة يورد مايجري في المخفر(٦) . وبعد ان يستكمل حديث المخفر يقول : « في مكان

(٥) انظر مثلا : ص ٥٤ ـ ٨٩ ـ ٩٤ ـ ٩٩ ـ ١٢٥ .
(٦) الرواية ـ ص ٧٠

آخر من القرية » (٧) ، يروح بعد ذلك يسرد ماتم في هذا المكان الاخر ، على النحو نفسه نرى الرواية تضج بموقف الروائي العالم بكل شيء ، الراغب في نقل وجهات النظر المختلفة عن الحدث الواحد ، مما اوقع المؤلف في شرك الخلخلة ، وبالتالي في شرك اكثر خطورة هو تصوير الشخصيات من الخارج في اثناء تفاعلها مع الحدث . وهذا الموقف يفسر سبب كثرة النجوى الذاتية في الفصل الاول (٨) ، وتنوعها في الفصول الاخرى (٩) . فالكثرة في الفصل الاول تعود الى ان الحدث لم يبدأ بعد ، والى ان حمدان وحيد في الطريق من الخسفة الى الكسرة لتحذير ابي محمود . ولواستمر الروائي على النهج نفسه لرأينا رواية متناسقة ، الا انه بعد بداية الحدث راح يسرد على القارىء مايجري في الامكنة المختلفة ، وفي دخيلة الناس ايضا ، ومن هنا لم نر معرفته بدخيلة حمدان فقط كما في الفصل الاول (١٠) ؛ بل رأيناه عالما بدخيلة محمود وابيه .

لقد استدعى هذا الموقف بالضرورة سيطرة الكاتب على عمله ، وتسييره الحدث في الوجهة التي يريدها ؛ وحسب الاتجاه الذي يراه ملائما ، الامر الذي جعله يكثر من استخدام السرد في تلخيص المواقف ، وبالتالي جعل الزمن الروائي ضعيفا عن اللحاق بالقصة المتخيلة . وثمة اشارات الى ان الرواية تبدأ في تشرين وتنتهي في نيسان (١١) ، بمعنى أن القصة المتخيلة ترافق الزمن الروائي في سيره من تشرين الى نيسان ؛ وهو سير قلنا في بداية الحديث انه مألوف لدى الروائيين العرب . غير ان القصة المتخيلة ماتلبث ان تقفز قفزات متتالية ، في محاولة لتغطية الزمن، ولم تكن قادرة على ذلك من غير اللجوء الى السرد الذي يلخص لنا زمرا عريضة من الاحداث . والسرد في العادة يزيد من سرعة حركة القصر

(٧) الرواية ـ ص ٧١ .

(٨) في الفصل الاول أحد عشر مقطعا في النجوى الذاتية .

(٩) ينقل الروائي نجوى حمدان وأبي محمود ومحمود ، تبعا لموقفه نفسه .

(١٠) في الفصل الاول ينقل المؤلف دخيلة أبي محمود مرة واحدة ـ انظر ص ١٩ ، وهي من آخر صفحات الفصل المذكور .

(١١) انظر الرواية ـ ص ٧ و ص ٢٢٣ .

اضافة الى انه يترجم الحدث الروائي . ولو اكتفى الروائي به لقلنا ان الرواية حريصة على تسريع حركة القص بغية استكمال القصة المتخيلة، وهي غير قادرة على انتظار الزمن الطويل وهو مشكلة مزمنة من مشكلات الرواية . غير ان الروائي كان حريصا على الحوار لانه وسيلة فنية تساهم في تنمية الحدث والشخصيات ، مما اوقعه في شرك الخلخلة الفنية ، ذلك ان الحوار يؤدي وظيفة ابطاء حركة القص الى اكبر درجة ممكنة ، في محاولة لاقامة التوازن بين السرد وحركة القص ، بين السرعة الكبيرة والطبيعية .

الملاحظ ان الفصل الاول يقفز زمنيا من « الصباح » الى «بعدالظهر» الى « المساء » في صفحتين، ثم يتوقف فينهاية الفصل عند الصباحويستمر فيه في الفصل الثاني وحتى بدايات الفصل الثالث . وليست قفزته هذه وحيدة ، فهي واضحة (١٣) في فصول الرواية ماعدا الفصول ٦ ــ ٧ ــ ١٠ ــ ١٢ . بل ان القفزات المتتالية قد اغرت المؤلف فاطال فيها احيانا مما جعل الرواية تصاب بمجموعة من الانقطاعات ؛ كذلك الانقطاع الموجود في نهاية الفصل الثالث وبداية الخامس وفي منتصفه (بين ص ٧٩ و ٨٣) ، وقبل نهاية الثامن والتاسع (١٢) . وعلى هذا النحو اجتمعت العناصر التالية :

السرد : يسرع حركة القص الى درجة كبيرة ، لانه يقوم بتلخيص الحدث او وصفه .

---

(١٢) انظر أيضا ص : ٦٢ / ٦٤ ــ ٦٤ / ٦٦ ــ ٨٧ / ٨٨ ــ ١٢٥ / ١٢٦ ــ ١٢٧ / ١٤١ ــ ١٤١ / ١٤٤ ــ ١٩٥ / ١٩٦ .

(١٣) ان القفز الزمني الذي يتم بين نهاية الفصل وبداية الفصل التالي يصيب القصة المتخيلة والسرد معا ، وهو قفز يعلله القارىء ويقبله في بعض الاحايين . اما القفز الزمني فوق مدد زمنية كبيرة (فيما بعد ــ في السنة التالية) فيصيب القصة المتخيلة دون السرد ، ولا يستطيع القارىء قبوله بسهولة . والمعروف أن هذين النوعين من القفز يندرجان تحت عنوان الانقطاعات . انظر : قضايا الرواية الحديثة ، جان ريكاردو ، ترجمة : صياح الجهيم ــ وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧ ، ص ٢٥٦ . وقد آثرنا هنا الفصل بين المصطلحين كما هو واضح من الامثلة .

القفز الزمني : يسرع حركة القص ، لانه يصيب سير القصة المتخيلة والسرد .

الانقطاعات : تسرع حركة القص ، لانها تغفل قطاعا كبيرا من القصة المتخيلة تم حدوثه في اثناء الانقطاع .

ان هذه الاشياء الثلاثة التي يسرع كل منها حركة القص مستخدمة الى جانب الحوار ، وهو يؤدي مهمة ابطاء حركة القص . ولو دققنا في الرواية لوجدنا الحوار غزيرا ، بمعنى انه وسيلة يعتمد عليها المؤلف كثيرا وهذا هو المنزلق الذي وقع فيه الشكل الفني للرواية ، منزلق الجذب في اتجاهين متعاكسين ، الاول الى الامام والثاني الى الحاضر حسب المعادلتين التاليتين :

حركة القص

السرد+القفز الزمني+الانقطاعات ← نيسان (خاتمة الرواية)

الحوار

حركة القص

في المعادلة الاولى دفع سريع الى الامام ، وفي الثانية مرافقة في السير ، والناتج هو التالي : اصبحت الرواية وقفة فقفزة ، ومن ثم يتكرر العمل نفسه ، مما اصاب بنية الرواية بالخلل وعدم الاستقرار ، ماعدا الفصول ٢ – ٦ – ١٠ التي نجت من الخلل لخلوها من القفز الزمني والانقطاعات وانحسار المقاطع السردية الى درجة الفواصل فقط .

ان النجوى الذاتية والتوظيف الفني شيئان حقن بهما الروائي جسم عمله ، فاصاب نجاحا معقولا في النجوى الذاتية (١٤) ، وبخاصة في الفصل الاول والثالث (١٥) ، في حين اخفق في توظيف المقاطع التي يقرؤها الاستاذ احمد من احدى الروايات ، تلك التي تعبر عن المفارقة بين واقع الريف

---

(١٤) ما عدا النجوى الانشائية في ص ١٥٨ و ص ١٩٢ .

(١٥) لاحظ على وجه الخصوص النجوى في ص ٢٧ و ص ٥٥ .

الحقيقي وواقعه في الرواية . وعلى اية حال فالرواية تتضمن مغريات كثيرة تدفع بالمرء نحو الاستمرار في قراءتها حتى النهاية ، ولعل لبساطة اللغة ، وقصر الجمل ، وتتالي المقاطع الحوارية ، وتداخل الاحداث الفرعية وتعقدها ، دورا في ذلك الاستمرار .

التحول الكبير :

تغطي رواية « التحول الكبير » ربع قرن من حياة اسرة في حوض الفرات (١٩٥٣ — ١٩٧٨) . ومنذ فاتحة الرواية يحاول محمد ابراهيم العلي اقامة مطابقة بين الزمن الخارجي والزمن الروائي ، في محاولة منه لتصوير منطقة الفرات قبل السد وفي اثناء بنائه الى انتهاء العمل فيه . وليس هناك شك في ان الفصل الاول من الرواية البالغة ثلاثة فصول في ٢٥٦ صفحة من القطع الكبير ، هو الفصل الذي يترجم سيرة المؤلف الذاتية في منطقة الفرات ؛ ويعبر في الوقت نفسه عن الحالة الاجتماعية لعشيرة الشيخ حمد . ولو دقق المرء في هذا الفصل ، وهو اكثر الفصول حرارة وفنية ، لوجد ان المضمون يتم عرضه في اربعة ايام روائية : في اليوم الاول العرس وفيضان النهر ، وفي الثاني والثالث نماذج من مواقف العشيرة تجاه ازمة الفيضان ، وفي الرابع يبدا تشتت العشيرة وهجرة بعض اسرها الى قرية الصور . بمعنى ان الايام الروائية الاربعة قد غطت النقطة المركزية في الرواية ، وهي اثر النهر في التحول الاجتماعي ؛ وبقي على الروائي متابعة التحول والنهر في الايام القادمة . ولهذا نلاحظ ان القفز الزمني يبدأ مع بداية اليوم الخامس (١٦) حين يلتحق دعاس وذيبان عاملين في دكان لاصلاح الدراجات ، ولكي يرينا الروائي تطورهما في العمل يقفز(١٧) اسبوعا ثم اسبوعا اخر . وحين يطمئن الى استقرارهما يقفز

---

(١٦) في صفحة واحدة هي ٧٨ يتم عرض يومين روائيين ، وفي الصفحة الثالثة يتم في ثلاثة سطور القفز فوق اسبوعين .

(١٧) المقصود : القفز الزمني — الانقطاعات ، كما سبق الحديث عنها في رواية النهر لحنا الكسان .

فوق العطلة الصيفية (ثلاثة شهور) موحيا باستمرار استقرار اسرة أم دعاس في قرية الصور ، واطمئنانها الى عملها الجديد ، وبداية تخليها عن حياة التنقل والرعي . ولكي يقول ان النهر قد استمر في سيرة فيضانه يقفز فوق اربع سنوات(١٨) ذاكرا في اثناء ذلك حوادث صغيرة يستشف المرء منها استمرار الفيضانات في كل سنة على حدة ، واثره الاجتماعي . وهذا كله يوحي بأن التفصيل السابق المعروض في اربعة أيام روائية قد راح يتكرر في السنوات القابلة .

من الوجهة الفنية تبقى احداث الفصل الاول ماعدا الصفحات الاخيرة التي تم القفز الزمني فيها مقبولة فنيا ، تبعا لمقدرة الروائي على ايصال تجربته فيها . أما الفصلان الثاني والثالث فقد كان عليهما تغطية احدى وعشرين سنة ، ولم يكن في مقدورهما القيام بذلك دون اللجوء الى القفز الزمني(١٩) . ويستطيع المرء ملاحظة كثرة القفز الزمني كلما اقتربت الرواية من النهاية ، بحيث يجري تأكيد على المؤامرات الهادفة الى عرقلة بناء السد ، وحين تنتهي ويبدأ العمل الحقيقي يركض الروائي زمنيا بغية الوصول الى سنة انتهاء المرحلة الاولى من المشروع ثم الى سنة الفراغ منه .

لقد خلخل القفز الزمني اجزاء عديدة من الرواية ، وكان الروائي مضطرا لسد الثغرات الكثيرة التي يتركها القفز مفتوحة ، ومن هنا كان لجوؤه الى موقف الروائي العالم بكل شيء(٢٠) ، والى موقف المؤرخ الزمني لتطور قضية بناء السد : قبل الوحدة مع مصر ـ في اثناء الوحدة ـ في اثناء الانفصال ـ بعد قيام الثورة ـ ثم : بداية المسح الجيولوجي الذي قام به السوفييت ـ استقدام البعثة الالمانية بعد طرد السوفييت ـ عودة السوفييت انتهاء العمل في المرحلة الاولى من المشروع ـ انتهاء بناء السد .

---

(١٨) هذا القفز الزمني الطويل يصيب القصة المتخيلة دون السرد .

(١٩) انظر نماذج منه في ص : ٧٨ ـ ٧٩ ـ ٨٠ ـ ٨١ ـ ٨٢ ـ ٨٥ ـ ٩٤ ـ ١٤٤ ـ ١٦٧ ـ ١٦٩ ـ ١٧٠ ـ ١٧٣ ـ ١٧٥ ـ ١٧٧ ـ ١٩١ ـ ٢١٢ ـ ٢٢٣ ـ ٢٣٣ ـ ٢٣٩ ـ ٢٤٠ ـ ٢٤١ .

(٢٠) انظر نماذج من هذا الموقف في الصفحات التالية : ١٥٥ ـ ١٩٤ ـ ١٩٥ ـ ١٩٦ ـ ١٩٧ .

الحقيقة ان موقف الروائي العالم بكل شيء ينسجم هنا والبناء الشكلي التقليدي للرواية . فهو بناء يقوم على عرض الاحداث وتعقدها وانفراجها الى خاتمة محددة . كما ينسجم مع البنية الروائية المقفلة المعتمدة اساسا في الرواية ، تلك البنية التي تجعل لكل حدث نهاية ، ولكل شخصية خاتمة محددة . انها ترسم الاحداث والشخصيات ، وتخطط لها نهاياتها ، دون أن تترك لها حرية الحركة والتعبير عن نفسها من خلال سلوكها ومعاناتها وتفاعلها مع الحدث الروائي . ومن المعروف أن هذه البنية وما تستتبعه من أمور السرد والوصف والبناء الشكلي مازالت شائعة في الرواية كلها ، وان كان هذا الشيوع يحتاج الى نقاش يوضح نقاط التحديث التي عرفتها الرواية العربية على يد الروائيين الجدد . وفي رواية « التحول الكبير » يلاحظ المرء شذرات متفرقة من التحديث خاصة بطريقة ايراد الحوار . فمحمد ابراهيم العلي يورد الجملة الحوارية — أحيانا — ثم يورد اسم صاحبها ، وهذا اسلوب يكثر الروائيون الجدد منه ، دون أن يعني هذا الاكثار تخليهم عن الاسلوب المتداول . ويستطيع المرء ملاحظة هذا الامر بوضوح عند الروائي عبد النبي حجازي في رواية « الياقوتي » فهو أكثر الروائيين السوريين استخداما له .

المغمورون :

يلاحظ المرء ان البنية الروائية « المغمورون » من نوع البنى المقفلة ، وهي — كغالبية الروايات التي تنحو المنحى نفسه — تترك العمل بين يدي الروائي ، الذي يقوم بتحريك الشخصيات والاحداث ، ويأخذ بيدها نحو نهايات محددة . وميزة العجيلي انه لايضغط باصابعه على رقبة الرواية ، بل يبقى ممسكا بها لئلا تفلت خيوطها منه . انه يضبط عمله ضبطا جيدا ، على الرغم من انه لايغادر النهج المعروف في المعمار العام للرواية : الحدث الازمة — الحل . وهذا هو السبب الذي يجعل المرء لا يجد في الرواية جزئية واحدة لاتخدم سير الحدث في حاضره او مستقبله . فاذا ذكرت الرواية في بداياتها الاولى شيئا عن حياة « ندى » السابقة في بيروت ، فلكي تسوغ بعد ذلك عديدا من الاشياء كظهور شخصيات جديدة في الرواية

لا يشير الحدث في سيره الطبيعي اليها (انيس ، حورية_مثلا) ، أو التمهيد لنوع من السلوك الايجابي او الشاذ عند الشخصية نفسها . وهذا العمل نوع من التمهيد النفسي للقارىء ، حتى اذا دخلت الى الرواية شخصية جديدة كان مستعدا لقبولها تبعا لمعرفته الجزئية السابقة بها .

يضاف الى ذلك ابتعاد الروائي عن موقف العالم بكل شيء . وهو موقف شائع في الرواية ذات البنية المقفلة . ان العجيلي يصف ماتقع عليه عينا الشخصية ، ولا يخرج الا قليلا عن هذا النهج ، بل انه يترك الشخصية ان تتحدث عن نفسها من خلال حوارها مع الاخرين ، او من خلال سلوكها الروائي . وقد ترك هذا النهج مسافة كافية بين الروائي وعمله ، الامر الذي جعل اصابع العجيلي لاتبدو مؤلمة في اثناء ضغطها على رقبة الرواية . واذا لاحظ المرء ان الفواصل السردية والوصفية قليلة الى جانب طغيان الحوار على بنية الرواية ، فان في الامكان تقديم تعليل كاف للضغط غير المؤلم . فقد أخذ الحوار على عاتقه مهمة تنمية الحدث وتغذيته بالممكن فنيا ، وتوضيح الشخصيات ، وتبيان اسباب الحياة فيها . وهذه مهمة جليلة للحوار تعطي الرواية مدى واسعا في ذهن القارىء ، وتجعله يتابع العمل لمعرفة تطور الحدث من خلال وجهات نظر قد تبدو متنافرة ظاهريا ، ولكنها متكاملة في الدلالة النهائية للرواية .

ان هذا الكلام لا يمنع من القول ان خفوت المستوى الاجتماعي العام قد تم على حساب بروز المستوى الشخصي . صحيح ان المستوى العام ينعكس من خلال المستوى الشخصي في اية رواية ، ولكن حضوره يبقى ماثلا في ذهن القارىء . وفي حالة رواية « المغمورون » هناك « عثمان »و «ندى» وهي قضية ذاتية اراد الروائي لها ان تعكس مستوى اجتماعيا جديدا نتج عن بناء سد الفرات ، وعن وجود طبقات اجتماعية متفاوتة في المنطقة بهدف المساهمة في هذا البناء . كما أن هناك مستوى اجتماعيا عاما لسكان منطقة الغمر ، ينطلق من أسرة « عثمان » ليجري تعميمه على سكان المنطقة كلهم . وهذا المستوى يعاني مشكلة التهجير والارتباط بالارض ، وهو _ في الوقت نفسه _ هدف الرواية الاساسي ، والفرض

الفكري منها . وقد أراد العجيلي الدلالة عليه من خلال المستوى الاجتماعي الشخصي لعلاقة الحب القائمة بين ندى وعثمان ، ولكنه ابرز المستوى الشخصي واكد عليه كثيرا على حساب المستوى الاجتماعي العام ، مما جعل نغمة الأخير تخفت وتعلو على نحو لايتناسب والهدف الفكري من الرواية . والا فما تعليل الصعوبة التي تجابه « عثمان » في اقناع الاهالي بالهجرة من جهة ، ثم تنفيذ الهجرة بعدئذ دون اية معارضة من اصحاب الشأن من جهة ثانية !!.. هل هو القبول بالامر الواقع ، او ان طغيان المستوى الشخصي هو السبب في حس الخفوت ؟ او ان للتشويق دوره في العملية ؟.. في الظن أن الاغراق في ابراز المستوى الشخصي مقصود لذاته ، لأن عملية التحول تتم في مثل هذه البيئة بشكل فردي لاجماعي. وليست الاصوات المعارضة سوى التنويع المألوف على هذا النغم ، وهو تنويع يجذّر النغم في ارض الواقع ويجعله تعبيرا عنه . وهذا يوضح على مستوى البنية الروائية المقفلة سبب انتهاء الشخصيات الى نهايةمحددة واضحة . فقد قرر عثمان الالتزام بالاهالي والهجرة معهم . وقررت ندى التخلي عن محاولة «الانتماء بالزواج من « انيس » البرجوازي . وانسحبت « حورية » من الرواية عندما ادت مهمة التقريب ما بين اخيها ونـدى .

يؤكد الحدث الروائي ، اذن ، على عثمان وندى دون غيرهما من شخصيات الرواية . وقد عكس الشكل الفني هذا التأكيد ، بل انه كان اكثر الحاحا على عثمان تبعا لانصراف غالبية الحدث الروائي اليه . وعموما فحدث الرواية غير مستو ، بمعنى انه لايسير هينا لينا من العرض الى الخاتمة كعادة الحدث في الروايات التقليدية(٢١) ، بل انه يصعد ويهبط تبعا لمعاناة الشخصية القلق والتردد ، وبالذات شخصية عثمان . وقد جهدت بنية الرواية الخارجية في التعبير عن هذا القلق وتصوير آثاره الداخلية والخارجية ، ولهذا السبب يلاحظ المرء ان عثمان وندى مرسومان

---

(٢١) عدم الاستواء لا يمنع من اطلاق صفة « التقليدية » على المعمار التام للبنية الروائية .

من الداخل والخارج ، في حين جرى تصوير الشخصيات الروائية الاخرى من الخارج وحسب . ولتوضيح مدى تعبير الشكل الخارجي للرواية عن الحدث او المضمون العام ، ينبغي الالتفات الى ان البنية الشكلية العامة لرواية « المغمورون » هي الاعتماد على تقنية الفصول : فالفصل الاول عن عثمان واهله في اثناء وجود ندى . والثاني عن ندى واهلها ، والثالث عن جابر المبروك والد عثمان وقتله ابن عمه ، والرابع عن علاقة عثمان بندى وبداية تقاربهما . والخامس عن ماضي عثمان ومحاولته الزواج ، وعن خلفيات سد الفرات الاجتماعية ، ولو دقق المرء في الفصول الخمسة لوجد ان كلا منها يقوم بعملية عرض لبيئة اجتماعية معينة وللشخصية الروائية الموجودة فيها . بمعنى انه لاتوجد علاقة بين كل فصل وآخر من حيث البنية العامة للرواية؛ او هي خيوط يمتد الواحد في اتجاه لا يستنبط منه في شيء محدد له علاقة بامتداد الخيط الاخر، وهذه هي حبكة الرواية الاساسية ، فما تم عرضه متفرقا سيلي في الفصول القادمة توضيح له وربط لجزئياته بالجزئيات الاخرى التي بدت للوهلة الاولى متباعدة . الفصول التالية على الفصول الخمسة تطرح علاقة الحب بين عثمان وندى، ولكن هذه العلاقة اجتماعية ، بمعنى ان البيئة تتحكم بمصيرها على نحو او آخر ، فاسرة عثمان لها دور ، واسرة ندى لها دور ثان ، وطبيعة العمل الذي يقوم به عثمان وندى لها دور ثالث ، وآثار هذه الادوار مجتمعة تتحكم في نمو علاقة الحب، كما تعكس في الوقت نفسه الاطار العام والخاص للبيئة ؛ ويستطيع المرء ملاحظة ذلك الامر في البنية الشكلية العامة ، فالفصول ٢ — ١٧ — ١٨ — ١٩ — ٢٣ خاصة بندى وابناء طبقتها ومايتعلق بذلك ، والفصول ٣ — ١٥ — ١٦ — ٢٥ — ٢٦ — ٢٧ — ٢٨ تخص «عثمان» وابناء طبقته وما يتعلق بذلك ، وهذان الخطان المتوازيان تقطعهما فصول من نحو : ٦ — ٧ — ٨ — ١٤ — ١٩ — ٢٢ — ٢٤ ، بحيث تؤدي هذه الفصول مهمة الصلة ما بين الخطين او الطبقتين، وهي فصول تتعلق بمسألة تهجير سكان منطقة الغمر . ولو دققنا في ارقام الفصول لوجدناها غير متتالية في الغالب الاعم ، بمعنى أن حبكة الرواية لا تسير مع الخط الواحد الى نهايته ، بل تعرض شيئا منه لتنتقل الى الخط الآخر او الى الصلة

مابين الخطين ، وقد ضمن لها هذا العمل تشويقا نابعا من استمرار الخطوط في توازيها وتشابكها .

اما بنية كل فصل على حدة فقائمة على الجمع بين السرد والحوار مع تغليب الاخير وتقليص دور الاول في القالب الاعم ، ويمكن للمرء بسهولة ملاحظة طول المقاطع الحوارية ، ودورها في تنمية الحدث وعرض الشخصيات ويمكنه ايضا ملاحظة انصرافها الى عثمان ونـدى ، وتقليصها دور الشخصيات الثانوية الاخرى تقليصا كاد يجعلها صورا باهتة لشخصيات روائية ، تبعا لضآلة دورها في الحدث المراد تصويره ، كذلك لغة الفصول، فهي حريصة على وضوح الكلمات والجمل حرصها على البنى اللغوية للجملة العربية دون أي خروج على ذلك . ليس هنـاك تداخل بين الجمل ، أو استخدام خاص لها في تعاور الماضي والحاضر ، او تغيير البيئة المكانية ثم العودة اليها . ان هناك تركيزا واضحا وضبطا مقصودا للجملة في أثنـاء استخدامها في الوصف الخارجي او الداخلي ، ولقد لاحظنا الضبط على مستوى المضمون ، وهاهنا نلاحظه على مستوى الشكل الخارجي في تعبيره عن المضمون ، وتلك سمة من السمات التي استقرت عليها أفضل الروايات العربية التي لا تدعي الحداثة ، ولا تأخذ بشيء منها في الشكل الفني الروائي ، والعيب الوحيد لهذه السمة هو انه يترك القارىء مسترخيا منفعلا ، يتلقى الرواية وينفعل بأحداثها ، ويستمتع بحبكتها ومضمونها ، ولكنه لاينعمل فكره في محاولة ايجاد حلول اخرى ، او انـه يشعر بأن الحياة لاتضم ضبطا كاملا كالذي تم في الرواية ، ممـا يخفف من نسبة اقتناعه بالعمل .

آن له أن ينصاع :

لقد اخفق مضمون رواية « آن له ان ينصـاع » كما اخفق الشكل الفني في التعبير عنه ، وكان الشكـل مخفقا لان المضمون مخفق هو الاخر ، فالعلاقة كما هو معروف ـ جدلية بينهما ، لان المضمون يخلق شكله

الملائم ، والشكل بحد ذاته يعبر عن رؤية الكاتب ، على اية حال فمقتل الشكل الفني واضح في النقاط التالية :

١ ــ الروائي العالم بكل شيء :

ان موقف الروائي العالم بكل شيء واضح وضوحا شديدا يدعو للعجب احيانا ، فالراوي ــ ومن خلاله المؤلف ــ يعلم عمل نايف سعيد وافكاره ، وعمل فواز هلال وضيف الله وأفكارهما . بل انه يعرف ما يفكر به الموجودون في المحاضرة ، فاذا شرد احدهم ذكر لنا ذلك ، واذا مر بخاطره شيء سرده على القارىء ، واذا كانت هناك شخصية من السوفييت روى لنا ملخصا عن تاريخ حياتها ، وهذه مقتطفات من محاضرة الفنان انطونيو : « كان انطونيو يتحدث وعقله شارد في لوحاته والوانه ــ كان المهندسون في المحاضرة شاردين وراء اعمالهم ــ تذكر المراقب نايف سعيد بانه سيرافق زمرة من العمال الى قلعة جعبر ــ كان فواز هلال ينظر في وجه المحاضر ويتساءل ــ وكان المهندس رضوان الشيخ يفكر اثناء الحاضرة »(٢٢) . اثر كل جملة من هذه المقتطفات كان الروائي يسرد ماتتذكره الشخصية او ماتفكر فيه ،وهذه قائمة بالالفاظ التي اوردها المؤلف ليجعلها مدخلا الى باطن الشخصية التي يرد ذكرها في الرواية ، وقد حرصت على تسجيل أرقام الصفحات الى جانبها ليعلم المرء مدى الايغال في تدخل الروائي العالم بكل شيء في النص :

ــ وفكر : « . . . . . » : ١٣ ــ ١٧ ــ ٢٣ ــ ٢٧
ــ وفكر : [لايستخدم علامتي التنصيص] : ١٢ ــ ٦١ ــ ١١٠ ــ ١١١ ــ ١١٥ ــ ١٥٠ ــ ١٥١ ــ ١٥٢ ــ ١٥٤ ــ ١٥٥ ــ ٥٦١ ــ ١٦١ ــ ١٦٢ ــ ١٩٥ ــ ٢١٤ ــ ٢٢٨ .
ــ وشعر : ١١
ــ وقرر بينه وبين نفسه : ١١

(٢٢) انظر على التوالي : ص ١٤٦ ــ ١٤٧ ــ ١٤٨ ــ ١٤٩ ــ ١٥٠ .

ـ تذكر : ١٣ ـ ١٦ ـ ٦٤ ـ ١١٦ ـ ١٤٨ ـ ١٤٩ ـ ١٠ ـ ١٥٥ ـ ١٦٥ .

ـ راح يتخيل مايدور بينهما : ١٤

ـ سببت له هذه الافكار دوارا غريبا : ١٧

ـ لسبب ما ردد في نفسه : ١٧

ـ يحدث نفسه : ٢٨

ـ أحس : ٤٠

ـ تبعثرت خواطر نايف وابتعدت عن مجال اللعب : ٩٠

ـ عادت افكار نايف الى الشرود : ٩٠

ـ تمنى : ٩٠

ـ سرحت افكاره : ٩١

ـ يستعيد بذاكرته : ٩٥ ـ ١٠٢

ـ استرجع في خاطره : ١١٦

ـ عقله الباطني : ١٤٣ ـ ١٥٤

ـ عقله شارد : ١٤٦ ـ ١٤٧ ـ ١٤٩ ـ ١٦٦ ـ ٢٢٤ ـ ٢٣١ ـ ٣٠٥

ـ ذكر الجميع : ١٥٤

ـ خطر له : ١٦٣

ـ هواجس : ٢١٣

ـ غرق بأفكاره : ٢١٨

ـ غاب مع ذكرياته : ٢٢٠

ـ تابع افكاره : ٢٢٢

ـ عاد بأفكاره : ٢٢٥

ـ انتقل بأفكاره : ٢٢٦

ـ قال في نفسه : ٢٦٨

ـ تساءل في نفسه : ٢٧٣

ـ يستحضر في ذهنه : ٣٢٠.

ان الروائي ـ هنا ـ يعلم مايجري في مكان واحد ، وفي أمكنة مختلفة. كما يعلم التاريخ القديم والوسيط والمعاصر . ليس هذا وحسب ، بل انه يتدخل ليعلق على الاحداث ، فحين استقبل انطونيو فواز هلال وضيف الله بادرهما بالسؤال التالي : اما وجدتما امراة أو فتاة أرسمها عارية ؟. يعلق المؤلف على ذلك بقوله : « والحق أن هذا السؤال يثير العجب في كل بقاع الدنيا ، واذا تجاوزنا الدنيا الى الاخرة ، فلا شك ان هذا السؤال يثير الحيرة في الدارين ، جهنم والجنة نفسهما ، حيث الناس عراة حفاة كما خلقهم رب الكينونة ، اما اذا طرح السؤال على فتيين احدهما بدوي من عشيرة شمر والاخر قروي من جنوب دمشق(٢٣) ، فانه سيجعلهما لا يصدقان آذانهما في البداية ، ثم يجمع بهما الخيال بعيدا عن نفسيهما كلية »(٢٤) .

يعج السرد بموقف الروائي العالم بكل شيء ، ذلك الموقف الذي غدا مرفوضا لانه يضعف قناعة القارىء بالنص الروائي ، ولانه يجعل المؤلف يحكم قبضته على عمله ، فلا تند عن الشخصية الا مايسمح به ، ولاتفكر بشيء الا ماسبق له تخطيطه ، وباختصار ، فان هذا المؤلف يجعل الشخصيات تبهت ، وتتضاءل ، ويضعف دورها في الحدث الروائي . فاذا كان هذا الموقف موجودا بحدة في رواية لاحدث لها اساسا كروايتنا هذه ، فان المصيبة تعظم على المرء ، بحيث يرى قراءة النص مشقة ، لان الشخصيات المرسومة على الورق لا تتضمن حس الايهام بالحياة، ولا تصنع

---

(٢٣) يقصد المؤلف : جنوبي دمشق .

(٢٤) الرواية ـ ص ٢٤ . وانظر امثلة أخرى في ص ٢٦ ـ ٣٠ ـ ٤٥ ـ ٤٦ ـ ٤٧ ـ ٤٨ ـ ٤٩ ـ ١١١ ـ ١٢٤ ـ ١٣٢ ـ ١٥٩ ـ ١٦٠ ـ ١٦٤ ـ ١٦٦ ـ ١٦٧ ـ ١٩٥ ـ ٢٤٦ .

الاحداث ثم تتفاعل معها ويتعدل سلوكها تبعا لهذا التفاعل ، ان امامه دمى تتحرك بارادة المؤلف ، دمى كسيحة ليس غير .

٢ — السرد :

تضج الرواية بالسرد التقريري المباشر المملوء بموقف الروائي العالم بكل شيء ، مما يبعث الملل عند القارىء . وقبل ان نحلل اسباب الملل في هذا السرد ، لابد لنا من القول ان المؤلف يستخدم هذه الاداة في المواقف المختلفة استخداما واحدا لاتغيير فيه ، سواء اكان الامر يتعلق بدخيلة الشخصية أم يتعلق بواقعها الخارجي ومحيطها وشكليا وسلوكها . ان السرد في هذا العمل ذو سوية واحدة ، لايرتفع ولاينخفض ولايتلون بحسب المواقف . انه تقريري مباشر ، وفي الندرة كان سردا وصفيا او تشخيصيا ، وعلى اية حال فالسرد — هنا — يحمل الصفات السيئة التالية :

أ — انه سرد غير منظم :

ليس هناك تنظيم للاشياء التي يتحدث عنها . ففي حين يتحدث عن شيء تراه فجاة قد غادره الى شيء آخر ، او حشر سردا قد تكون له علاقة بالامر السابق او لا تكون له علاقة به . النوتي الارمني برانو سينان مثلا يدخل الى الخيمة وهو يحيي الحضور بقوله : « خرشو . . خير . . بلوخا » ولكن المؤلف لايتابع تحيته بل يسرد تعليقه الخاص على هذه التحية قائلا: « يلفظ الروس حرف الخاء بشكل جيد . ويقول بعض الدارسين ان هذا الحرف دخل اللغة الروسية اثناء الفتوحات العربية في فجر الاسلام . ويضيف بعضهم ... »(٢٥) . وحين ذهب نايف سعيد لزيارة زميله عبد السلام حيدر في المستشفى بعد ان دهست السيارة رجله ، راى شفتيه تتحركان وقد شرع الرجل يصحو من عملية بتر ساقه ، فاقترب من شفتيه ليسمع تمتماته فاذا عبد السلام المصاب الخارج من العملية

(٢٥) الرواية — ص ١٢٤ .

الجراحية لتوه يسرد مقطعا طويلا عن المحطة الكهربائية المائية ، دون ان ينسى الامانة العلمية فيذكر الارقام على كثرتها ودقتها ، وقد غفل المؤلف على ان الموقف لايتناسب وهذه المحاضرة ، او هـذا التغني الروماني بالسد ، أو هذا التصور الفج للشخصية الانسانية(٢٦) ؛ اننا لانقصد ــ هنا ــ التقطيع المتعمد للاشياء المسرودة ، فهذه النقطة تتضمن على اية حال تنظيما ، ولكننا نتحدث عن الانتقال بين اشياء عديدة في الفصل الواحد ، الامر الذي يجعل السرد غير منظم ، وبالتالي لايترجم منطق السرد الروائي الذي يقف المؤلف وراءه في تنظيمه وتتالي أفكاره ، ولاينتج عنه الوضوح الكافي لاقناع القارىء بالشيء المسرود .

ب ــ انه سرد للسرد :

ليس في الرواية حدث واضح يقوم المؤلف بسرده على القارىء ، بل هناك قصص كثيرة فرعية متداخلة ، مفتعلة في بعضها ، مقبولة في جزء آخر منها ، ولكنها منفصلة غير ملتحمة بجسد واحد . وخير مثال على ذلك قصة الفتاة العارية التي وجدت غرقى في نهر الفرات . فقد قامت الرواية وقعدت من اجل هذه الفتاة : جاء اناس من العاصمة للتحقيق ، وشغل بها المراقب نايف سعيد عن نفسه ، وجرت في امرها وشايات مكتومة وظاهرة ومفتعلة ، وأعيد نبش القبر فلم تكن موجودة فيه ، وراح هـذا يغمز في شانها ، وما الى ذلك . . . ثم تكشف الامر عن ان انطونيو قد اخرج الجثة من القبر ليرسمها ، اما سبب القتل ، والقاتل ، فقد تناستها الرواية ، وتناست الى جانبهما السبب الذي اورد المؤلف من اجله الحكاية كلها . لقد تم سرد هذه الحكاية بغية تحقيق هدف واحد هو السرد نفسه . يريد المؤلف أن « يحكي » فقط ، وقد حكى أشياء كثيرة ليست لها صلة بجسم الرواية ، أو انه لم يستطع ربطها بهذا الجسم كالسرد المتعلق بمذكرات المهندس طارق الحاج علي(٢٧) . وخير دليل

(٢٦) الرواية ــ ص ٢٧٦ .

(٢٧) الرواية ــ ص ٢١٣ وما بعدها . ولاحظ ان عبد السلام حيدر هو الذي يقرأ مذكرات المهندس طارق ، وكان المذكرات تبذل للناس كافة . انه افتعال واضح يهدف الى توضيح خلفيات أحد العاملين في السد .

يوضح السرد للسرد هو مقدرة القارىء على حذف عديد من الاشياء المسرودة دون أن يتأثر جسم الرواية . هذا يعني انها زائدة لالزوم لها ، كحديث النهر عن نفسه ومخاطبته نايف سعيد وضيف الله ، ونجوى انطونيو عن فن « منعم فرات » ، والافعى التي أمسكها احد عمال الورشة الثالثة ، والسخرية من البعثة « التلفزيونية » وتصوير افتعالها العمل وانحطاطها الاخلاقي والفكري في مقابل العمل الجاد في المشروع ، وما الى ذلك كالتناقض الموجود في السرد احيانا(٢٨) ، او بين النجوى وسماع الاخرين لها(٢٩) ، او بين تعلم نايف سعيد الشطرنج في نادي الجامعة وعدم قراءته اية مجلة عنه وبين معرفته اسماء اللاعبين العالميين(٣٠) .

ج ــ الاعتماد على الخبر :

اس السرد هنا الاعتماد على الخبر : خبر ما تضمه محاضرة انطونيو ، او عضو شبيبة الثورة ، أو خبر التاريخ القديم والوسيط والمعاصر ، او حكاية نايف سعيد والفتاة الغرقى . وبالتالي خلا السرد من الاعتماد على الصورة ، فكان نسيجه خبريا يجري على وتيرة واحدة كما سبق لنا القول . والقارىء ــ كما هو معروف ــ يطلب ان يشهد ما يحدث في الرواية بعينيه عن طريق الصورة ، لا أن يسمعه من شفتي الراوي عن طريق الخبر ان الصورة تمتع القارىء ، في حين يمل هو نفسه سريعا من الخبر الذي يتلوه خبر آخر وهكذا الى نهاية الرواية . وقد نتج عن الاعتماد على الخبر تسطح الرواية وخلوها من الجمال الاسلوبي النابع من تنويع العرض او من الانتقال من الكلام المباشر الى الوصف الفكري ثم الرجوع ثانية . ولو كان السرد كالمقطع التالي الذي ينتقل فيه المؤلف من السرد الوصفي الى السرد التشخيصي لنجا ونجونا ، ولكنه لم يكن كذلك الا في الندرة : « شاهد

---

(٢٨) يستخدم نايف سعيد في ص ١٢٦ معلوماته اللغوية ، فيفرق بين « من » التي نستخدم للعاقل ، و « ما » التي تستخدم لغير العاقل ، مفلا ما ذكره في ص ٣٧ من انه يفتقر الى فهم كثير من الكلمات الفصحى . انظر مثالا آخر ص ١٢٠ و ١٦٠ .

(٢٩) انظر مثالا على ذلك في ص ٣١ .

(٣٠) انظر الرواية ــ ص ٨٧ .

الآليات الثلاث المنتصبة في أماكن متفرقة بعيدة عن بعضها . انها صامتة صمت الصائم الذي اكتفى من التجشؤ بعد ان ابتلع كميات هائلة من الطعام ... ان السيارة لاتعرف شيئا من ذلك ، همها الوحيد هو ان تعض الارض ، وترمي لقمها الى الناس من حولها ودون هوادة ، الى ان يأتي الليل فتصمت وتستريح »(٢١) .

٢ ــ التوظيف الفني :

قد يكون الاستخدام الخاطيء لطريقة التوظيف الفني هو السبب الرئيسي لكثير مما بدا نابيا في رواية « آن له ان ينصاع » . فالمراقب عبد السلام حيدر رجل مجتهد ، ولا خلاف في ذلك ، ولكنه لايستطيع حفظ المعلومات عن سد الفرات عن طريق قراءتها بصمت ، بل يحفظها اذا قراها جهرية ، اذا استظهرها امام نايف سعيد . بمعنى ان الاستظهار وسيلة المؤلف الفنية لسرد صفحات طويلة في امكنة متفرقة عن سد الفرات . قد تكون وسيلة مقبولة لو كانت وحيدة في النص ، ولكنها ليست كذلك . فالمؤلف يجعل النهر يتكلم ليوظف كلامه لخدمة سرد معلومات عن تاريخ الاقوام التي سكنت حوض الفرات . كما يجعل المشروع في بداياته الاولى ولكنه لا يغفل عن تثقيف العمال باقامة محاضرات عامة لهم ، ليستغل نص المحاضرة في سرد معلومات عن حوض الفرات . او يجعل نايف سعيد يكتب في مذكراته شيئا عن الديمقراطية الشعبية ليسرد لنا معلومات عنها . او يتركه يسترجع المؤتمر الصحفي الذي عقده المدير العام للسد ليسرد معلومات عن المشاريع الصناعية وكفاءة العامل السوري ومستقبل مدينة الثورة . او يستقدم بعثة « تلفزيونية » غير جادة لمقارنة عملها اللاهي بعمل عمال السد الجاد ، ويستقدم اخرى جادة لتصوير مراحل العمل ، ويستغل الاثنتين ليسرد معلومات عن العمل في السد . كما يستغل حضور المدير العام ليسرد معلومات عن الفارق بين السدود التي تبنيها روسية والسدود التي تبنيها امريكة ... وهكذا يتابع اختلاف المواقف ليوظف

---

(٢١) انظر الرواية ــ ص ١٦ .

مجموعة من المعلومات ، غافلا عن أن المواقف المفتعلة لا تصلح للتوظيف الفني . لانها لاتتضمن الحد الادنى من قناعة القارىء بها . ولعل هـذا الاختلاف يوضح مفهوم المؤلف للعمل التسجيلي. فقد رغب كما هو واضح في تسجيل كل شيء عن السـد تاريخا وواقعا ، في الماضي والحاضر ، وجمع لذلك معلومات كثيرة ، ولكنه أخفق في استخدامها ، وكان مضطرا لحشرها في النص حشرا لانه لم يجد طريقة اخرى لذكرها .

تدخل النجوى الذاتية في حيز التوظيف الفني عند فارس زرزور ، وقد استخدمها كثيرا في « آن لله أن ينصاع » ، سواء أكان الامر يتعلق بشخصية نايف سعيد ام يتعلق بشخصيات اخرى ، تبعا لمبدأ الروائـي العالم بكل شيء . ولا يكاد أمر توظيف النجوى الذاتية يختلف كثيرا عن الامور السابقة التي حاول المؤلف توظيفها . الا انه ــ هنا ــ أصاب بعض النجاح ، حيث يلاحظ المرء بقعا ضوئية وسط ظلام النص . فعبد السلام حيدر يستظهر في دفاتره الطبيعة الجيولوجية لمنطقة السد ضمن مبدأ الاختلاف السابق ذكره ، فيشرد نايف سعيد بأفكاره الى تاريخ سورية ، بحيث يتوالى في الفقرة الواحدة شيئان : شيء من استظهار عبد السلام ، ثم شيء من افكار نايف ، وبعد فترة يعكس المؤلف العملية ، فاذا نايـف يستظهر وعبد السلام يفكر(٣٢) . وهذا العمل يتضمن :

أ ــ تقطيع السرد الموظف الى مقاطع، مما يخفف من حدة المباشرة فيه

ب ــ بث النجوى الذاتية بين مقاطع السرد الموظف ، مما جعل الصفحة تتسم بالتنويع والتلوين .

لو التفتنا الى كثرة النجوى الذاتية في النص ، والى دورها في التنويع والتلوين ، والى تخفيف حدة السرد بتقسيمه الى مقاطع بغية بث النجوى الداخلية، لوجدنا علامات مضيئة لايخفى على احد أثرها الحسن في القارىء.

لابد هنا من مقارنة عمل فارس زرزور بعمل صنع الله ابراهيم في

---

(٣٢) انظر الرواية ــ ص ٢٣٦ وما بعد .

روايته نجمة اغسطس »(٣٢) . ففي الروايتين سرد تقريري وتوظيف فني ولكن الاختلاف كبير بينهما في هذين الامرين .

يغلب عند صنع الله ابراهيم محور السرد التقريري على قسمي الرواية الاول والثالث . وهو سرد تقريري بعيد كل البعد عن التنويعات الادبية المعتادة . انه سرد يجعل الجملة تعبر عن المعنى المحدد المفهوم منها دون زيادة او نقصان ، وبالتالي يبدو ـ للوهلة الاولى ـ مملا ، يعافه القارىء ، وبخاصة انه يلاحق في كل فصل عمل آلة معينة ، فلا يتركها دون ان يصف اجزاءها مهما تكن صغيرة ، ويلاحق عملها وعمالها وبيئتها الى ان ينتهي منها . لايترك صغيرة او كبيرة تقع عليها عيناه في السد دون ان يذكرها . ولكن من المهم جدا ملاحظة حياد الروائي في اثناء استخدام الاسلوب التقريري . فهو لايعلق على الاشياء التي يراها ، ولا يترك لدخيلته أن تنعكس عليها او تفسرها او تنقلها بعد اعادة صياغتها . انه ينقلها الى القارىء بامانة مقصودة لذاتها بغية تكوين صورة واضحة عن الوضع الحقيقي لمجتمع السد . وقد استطاع هذا الاسلوب نقل السلطة « المباحثية » الى جانب المتعيدين ، والمهندسين الخائفين ، والاطباء المجبرين على العمل ، والوباء المنتشر بين العمال دون ان يكترث له احد . وفي المقابل : الاخلاص في العمل ، والتعاون مع السوفييت ، والخبرة التي يكسبها العمال والمهندسون المصريون ، وما الى ذلك .

ان النسق الزمني الصاعد باتجاه المستقبل هو المسيطر في هذا المحور ، بحيث يكون هناك تواز بين زمن الكتابة وزمن الاحداث . فالاسلوب السردي التقريري يحافظ على اتجاه الرواية من الحاضر الى المستقبل ، يتخلل ذلك عود من الحاضر الى الماضي (استخدام الذاكرة القصصية في استدعاء الذكريات) . وبالتالي لا تأخذ العلاقة بين زمن الاحداث وزمن كتابتها في الرواية هيكلها من الزمن الحاضر الذي يسير الى الامام وحده ، بل من الزمن الحاضر الذي يعود الى الماضي . والواضح ان اتجاه الزمن من الحاضر الى الماضي ، ومن الحاضر الى المستقبل ، لا يسير على وتيرة واحدة . لان المؤلف ينوع الاتجاه ، فتارة يستمر في السير الى الامام ، وتارة يقطع الحاضر للعودة الى الوراء ، وتارة ثالثة يستخدم المحور الثالث

(٣٢) اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٤ .

محور التوظيف الفني لما جاء في الكتاب الذي يحمله الراوي عن ميكيل انجلو . ان هذا اللعب بالازمنة عمل جمالي صرف احسنه المؤلف في القسم الاول من الرواية باكثر مما اجاده في القسم الثالث منها . ولعل لمضمون القسم الثالث أثرا في هذا اللعب ، اذ توضح للراوي مضمون السد والظرف الذي يبنى فيه ، وبالتالي لم يبق هناك جديد في امر السلطة ولا في امر الامل الذي جاء الراوي الى السد مدفوعا به ، وعموما فقد التزم المؤلف بوضع الذكريات والتوظيف الفني بين خطين تمييزا لهما عن السرد ، ولكنه لم يكن تمييزا شكليا طباعيا وحسب ، وانما كان تمييزا اسلوبيا ايضا . فمن السهولة بمكان ان يلاحظ المرء اختلاف اسلوب السرد عن اسلوب الذكريات المستدعاة او التوظيف الفني ، من السهولة ملاحظة الاختلاف بين الاسلوب التقريري المحايد والاسلوب الغنائي الذاتي ، الاسلوب الذي ينقل ماتراه العين والاسلوب الذي يعكس ما رأته النفس وما كانت تحس به في السجن ، او الاسلوب الذي تتأمل به حالة الرسام ميكائيل انجلو وتسقط عليه ذاتها تبعا لاشتراكهما في صفة اساسية هي رفض التدجين والخضوع للسلطة .

اما محور التوظيف الفني فيؤدي مهمة التأمل الفني في حالة ماضية تشبه من حيث الدلالة العامة ما هو موجود في حاضر الرواية . ففي القسم الاول يؤكد الراوي على حالة الفنان ميكائيل انجلو المشابهة لحالته في حاضر الرواية ، او في حاضر السد على نحو اكثر دقة ، فالسلطة تحاول تدجين الراوي واخضاعه لمصلحتها كما فعلت حين حاولت تدجين ميكائيل انجلو وجعله يعمل في موضوعات اغريقية قديمة تدور حول اساطير اليونان . وفي القسم الثالث يجري توظيف التاريخ الفرعوني القديم ، وبخاصة سيطرة رمسيس على الناس وحشر نفسه بين الالهة المعبودة . ان النموذج الموظف في القسم الاول معاصر ، وفي القسم الثالث قديم ، الا ان الوضع فيهما واحد من حيث علاقة الابداع بالسلطة . النحت عند انجلو يشبه نحت المعابد ، وتدخل السلطة في انجلو يشبه تدخلها في المعابد ، وهي في الحالين تعوق الابداع الفني ، وتطرح استمرارية السلطة في تدجين الابداع . وتطرح في الوقت نفسه تمرد الفنان على التدجين ، وتأكيده على حرية

العمل الابداعي . لقد التفت صنع الله ابراهيم الى التوظيف الفني والسرد التقريري ، بل جعلهما محورين بارزين في روايته ، ولكنه احسن تنظيمهما وابرادهما فنيا ، في حين اخفق فارس زرزور في تحقيق ذلك .

ـ ثانيا ـ

يتضح من التفصيل السابق ان تجربة الشكل الفني في روايات الفرات متواضعة ، بل انها تسجل ـ اذا استثنينا العجيلي ـ تراجعا عن المستوى الذي وصل اليه الشكل الفني في الرواية السورية . ويمكن أن نذكر الاسباب التالية لهذا التراجع :

١ ـ غلبة الفكر على الفن :

يعتقد المرء ان الروائيين كانوا متأثرين باهمية سد الفرات من الناحيتين الاقتصادية والاجتماعية ، وبالتالي حاولوا قسر نصوصهم على التعبير عن هذه الاهمية . ومن هنا دخلوا الى النص يحملون أفكارا مسبقة ، هي التي وجهت عملهم وحاولت تطويع الفن لخدمتها ، ولا يمكن للمرء اغفال الدعاوة المباشرة التي قام بها فارس زرزور لسد الفرات ، أو التغني به عند محمد ابراهيم العلي ، ولا يمكنه ايضا اغفال زاوية الخطأ في هذا الامر ، وبالذات حين راح الروائيون يؤدون دور عالم الاجتماع في رصد التحول الاجتماعي الناجم عن اثر اقتصادي هو سد الفرات .

٢ ـ النظرة المثالية العامة :

يتصل بالنقطة السابقة المتعلقة بأهمية سد الفرات مباشرة الروائيين العمل وهم يحملون جانبا واحدا من موضوعهم هو الجانب المثالي المطلق. فسد الفرات بنى ـ أو يبني ـ الانسان ، وينشىء طبقة العمال الكادحين، ويغيّر وجه المنطقة الاجتماعي ، ويحوّل اراضيها الى جنات مملوءة بالمزروعات ؛ ويخشى المرء من سوء التفسير هنا فيقول : ان القضية لا

تتعلق بصدق هذه الافكار او كذبها ، بل تتعلق بأحادية الجانب ، وبالنظرة المثالية ، واغفال الواقع ، وعدم انعكاس الافكار من خلال سياق النص وبفعل حوادثه واشخاصه ، وقد مررنا على انسان رواية « آن له ان ينصاع » فرأيناه انسانا مطلقا لا يرتكب جريمة ، ولا يمكن لشيء ان يؤثر في النظرة اليه ، والسبب في ذلك أنه يعمل في سد الفرات ، بل ان سد الفرات لم يكن قد انتهى بناؤه بعد اذ كان في بداياته الاولى ؛ على الرغم من ذلك فالعامل يتسم بهذه السمة ، او بسمات مطلقة اخرى مطروحة في النص بشكل مباشر .

٣ ــ النمطية :

يتصل بالنقطتين السابقتين نمطية الشخوص الروائية ، وهذا بدهي جدا ؛ لان الفكر المثالي سينعكس على شخصيات الرواية ، بحيث نرى كل شخصية تطابق الاخرى في سماتها الروائية ، او تكون نمطا منها معبرا عن الفكر نفسه ، لا اختلاف بين الشخوص ، ولا تفرد ، بل هناك تسطح فيها ، واعني بهذا ما يدعى بالشخصيات المسطحة في الدلالة النقدية الروائية ، وقد تبع هذه النمطية انصراف الروائيين عن تحليل تصرفات الشخصيات او تفسيرها ، او اخضاعها للمنطق البشري ، او جعلها تخلق الاحداث ثم تتفاعل معها وبتغير سلوكها الروائي بفضل ذلك التفاعل .

٤ ــ غياب الروائي :

أقصد هنا المحصلة العامة للنقاط الثلاث السابقة ، وبالذات اعني ان المؤلف لم يكن له موقف ما يريد من خلال تصويره لواقع العمل في سد الفرات طرحه . لقد الغى الروائي ذاته ، وانقاد بكليته الى جلال الموضوع ففدا أسيرا له .

ان الكلام السابق ينطبق تماما على رواية « آن له ان ينصاع » ، وجزئيا على رواية « التحول الكبير » ، في حين ينجو العجيلي منه لاسباب

سنوضحها بعد قليل ، كما ينجو جان الكسان لانه التفت الى المرحلة السابقة على بناء السد ، وقد كان الحديث منصرفا الى مرحلة البناء . وهذا يعني ان تجربة الشكل الفني في روايات الفرات متفاوتة ، وان اتسمت — عموما — بالتراجع . ومرد هذا التفاوت في رايي الى ترجح الشكل بين الفن واللافن ، بين رواية « آن له أن ينصاع » غير الفنية(٣٤)، ورواية « المغمورون » الفنية ؛ وترجح الروايتين الاخريين بين الانتساب الى هذا الاتجاه أو ذاك .

آن له أن ينصاع :

ليست لهذه الرواية علاقة بالفن الروائي ، لان الاحداث الفرعية الموجودة فيها غير مترابطة ، تفتقر الى سلك ينظمها ضمن منطق التجربة الانسانية ، انها خاضعة فقط لرغبة المؤلف في سرد ما جمعه من امور تاريخية واقتصادية ، أو ما شاهده بنفسه ؛ واكاد اقول انه حذف القارىء من ذاكرته ، وغفل عن انه المتلقي لعمله ، ولا بد من الوصول الى قناعته بهذه الاحداث من خلال ترابطها وتفاعل الشخصيات معها ، أو من خلال حس الايهام بالحياة الذي يستشعره القارىء من سياق النص الروائي ؛ يضاف الى ذلك أن هذه الاحداث تفتقر الى مرتكز رئيسي تدور حوله ، بحيث يقدّم للقارىء بناء متماسكا ؛ ليس هناك رابط يربط الاحداث الفرعية ، وليست هناك مسوغات لايراد عديد منها . كما انها لا تقود القارىء الى غاية محددة ، ولا تجعله يعيش في مكان أو زمان محددين واضحين . بل انها تخلو من الاحساس بهما ،

---

(٣٤) بالطبع ليس المقصود هنا الرواية التي تعتمد على الاحداث الخارقة العجيبة التي تثير القارىء ، ولكنها — على أية حال — لا تخلو من السمات الاخرى لهذا النوع من الروايات . لمزيد من التفصيل انظر : تطور الرواية العربية الحديثة — د. عبد المحسن طه بدر ، دار المعارف ، القاهرة — الط ٢ — ١٩٦٨ — ص ١٩٣ وما بعد . ولاحظ أن اعتمادنا عليه في بعض السمات لا يعني تأييده في التصنيف العام للروايات من حيث اقترابها من الواقع او ابتعادها عنه ، أو من حيث موضوعاتها واحداثها .

ومن أن الاحداث التي تجري فيهما قابلة للتحليل والتسويغ أو المناقشة . انها احداث مطلقة شغل المؤلف بايرادها فأهمل الشخصيات، ونسي أنها الاداة الوحيدة لتقديم الاحداث ، مما جعلها تبهت وتتشابه ، وتكون كل واحدة منها نمطا يستمد سماته الخاصة من الفكر المثالي الذي طرحه المؤلف في النص . الفتاة الفرقى مثلا لا يمكن ان يكون هذا العامل او ذاك ضالعا في قضيتها ، والمراقب عبد السلام حيدر الموجود على سريره في المستشفى إثر بتر ساقه لا يئن او يتوجع بل تترى على شفتيه جمل كثيرة مترابطة عن المحطة الكهربائية المائية تدعمها الارقام والاحصائيات . كيف يئن أو يتوجع وهو مراقب في سد الفرات ؟!!.. انه انسان مطلق وليس واحدا منا نحن العاديين الذين لا نعمل في سد الفرات . اين التجربة الفردية للعامل السوري الذي يتعامل مع الآلات الحديثة في مشروع ضخم لاول مرة ؟... بل اين تجربة العمل الجماعية، والحياة التعاونية الجديدة ، وانعكاس الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية السابقة عليها ؟!!... ليس لهذه الرواية علاقة بالفن ، واكاد اقول ايضا انه ليست لها بالواقع ، وبالتالي ليست رواية واقعية بأي معنى من معاني الواقعية . لان الرواية الواقعية على اختلاف انواعها منحازة الى الانسان ، تعلي من شأنه ، ولكنها لا تراه مثاليا مطلقا ، حتى المؤلف نفسه ـ في غير هذه الرواية ـ لا يرى الانسان على هذا النحو . ولو تذكرنا قرية « الصيرة » في رواية « المذنبون » لراينا واقع البؤس والفقر وانحباس المطر والاستغلال وصورة « جدعان العبد الله » ضمن ذلك كله . واذا كنا نقول ان « آن له ان ينصاع » ليست برواية واقعية ، فنحن لا ننظر الى الموضوع ، بل الى اسلوب المعالجة(٣٥) . لان موضوع

(٣٥) يقول بوتور : « من المسلم به أن هذه العلاقة العامة للحقيقة التي تصفها الرواية بالنسبة للحقيقة التي تحيط بنا هي التي تحدد ما يسمونه عادة مبحث الرواية أو موضوعها . الا ان هذا المبحث ، وهذا الموضوع ، لا يمكن أن ينفصلا عن الطريقة التي يعرضان بها ، وعن الشكل الذي يُعبّر به عنهما » . انظر : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ـ بيروت ١٩٧١ ـ ص ٩ ـ ١٠ . وانظر أيضا : تطور الرواية العربية الحديثة ـ د. عبد المحسن طه بدر ـ ص ١٩٢ .

سد الفرات يوهمنا بالواقع ، في حين تقوم « آن له ان ينصاع » على الايهام ، او على وهم المؤلف بوجود الفكر المثالي .

المغمورون :

هذه الرواية عمل فني قبل اي شيء آخر . بل انها تمثل المسافة التي قطعتها الرواية التقليدية السورية (٣٦) في احسن نماذجها . انها عمل فني لان فيها احداثا مترابطة ، لها اسبابها ومسوغاتها في السياق الروائي ولان فيها شخصيات خلقت الاحداث وتفاعلت معها وتعدل سلوكها بنتيجة هذا التفاعل . ثم انها فنية بسبب دفعها القارىء نحو غاية محددة يريد الروائي التعبير من خلالها عن رؤية معينة ، وهذا يعني ايضا انها تحترم التجربة الفردية للانسان العادي ، فترفض المثالية ومايتعلق بها . تضع بطلها في مواقف محددة لتعلن عن صورته في هذه المواقف ، او تسجل تردده ونكوصه واقدامه . انها ـ باختصار ـ تضعه في بيئته وتعطي صورته من خلالها . ليست هنا عفوية في ايراد احداث الرواية ، فقد ضبط المؤلف عمله ، وخطط له ، وسمح ببعض الحرية لشخصياته ، وكان له من وراء ذلك راي محدد طرحه بشكل غير مباشر على لسان الشخصية او من خلال السياق . انها رواية فنية ذات احداث محددة واضحة متماسكة ، يقود الحدث فيها الى آخر حتى نهاية الرواية ، مما يجعلها ذات بناء كلي او حبكة واضحة ، تعلي من شأن المكان حين ترصده في عاداته وتقاليده ، او حين تسجل تأثيره في الحدث العام او الشخصيات . كما ان الزمان فيها له دوره في سياق الاحداث وتطورها واتخاذها طابعا معينا ، كما ان الشخصيات واضحة ، وبالذات الرئيسة منها (ندى ـ عثمان) . لها فكرها الخاص ، وانتماؤها الطبقي . تفرح وتحزن . وقد التفت المؤلف الى تحليلها والكشف عنها ، وربطها بالحدث العام ، وجعل تصرفاتها تطور هذا الحدث وتتطور معه . ثم انها رواية واقعية بمعنى من المعاني . بل

(٣٦) الامل ان ينصرف ذهن القارىء الى أن التقليدية هنا صفة للشكل الفني بادواته كلها ، وليس المقصود بها خلع صفة ذم أو مدح .

لعل الواقعية فيها متطورة عن روايات المؤلف السابقة ، تبعا لاختيارها سائقا تقابيا كادحا ، وانحيازها لانتمائه الاصيل لارضه وطبقته ،ومعاناته في اثناء تردده وتطلعه الى طبقة ندى البرجوازية . صحيح انها وقفت عند هذه الواقعية الانتقادية ولم تتابع الطريق الى الواقعية الاشتراكية ، ولكنها متطورة جدا اذا قسناها برواية « باسمة بين الدموع » (٢٧) للمؤلف نفسه ، وبخاصة اذا كان المقياس فكريا. قد يكون المرء معالرؤية المطروحة فيها ، وقد يختلف معها ، وقد يعارضها معارضة تامة ، ولكنه لايستطيع القول ان الرواية تخلو من رؤية خاصة بصاحبها ، او انها رواية غير فنية.

التحول الكبير ــ النهر :

تقف هاتان الروايتان في منطقة وسط بين « آن له ان ينصاع » و « المغمورون » . فكل منهما يحمل بعض سيئات هذه ، وبعض حسنات تلك ، ولكنه لاينتمي انتماء كاملا الى احدهما . في « التحول الكبير » شيء من المطلق وشيء من الواقع ، شيء من الاحداث المترابطة وشيء من التفكك شيء من ربط الشخصية بالحدث ، وشيء من انفصالها عنه . فيها نمطية ونموذج ، وفيها ايضا تجربة ذاتية تحس حرارتها في اجزاء من النص . و « النهر » احداث وشخصيات مترابطة ، وفيها ايضا بعض الضعف في ربط موضوع ابي محمود والشيخ زرقان بموضوع فيضان النهرومجابهته فيها الى جانب ذلك مؤلف يعلم مايدور فيتدخل ليعلق او يوضح ، وفيها ايضا سرد وانقطاعات .

ــ ثالثا ــ

اذا طرح المرء جانبا الاطر العامة لتجربة الشكل الفني في روايات الفرات فانه واجد في الجزئيات تواضع التجربة ، وعدم تقديمها شيئا ذا بال في قضية الشكل . ولابد من القول ان غالبية روايات الفرات كانت

(٢٧) المكتب التجاري ــ بيروت ١٩٥٩ .

تسير في اتجاه معاكس للابتكار الشكلي في الرواية الواقعية . قد يسوغ القلق في رؤية هؤلاء الروائيين لتجربة سد الفرات هذا الاتجاه الهروبي من الواقع . فهم يؤمنون بالاهمية الاقتصادية والاجتماعية للسد ، ويرون ان الانسان ــ وهو المنطلق الرئيسي ــ لم تصله هذه الاهمية ولم تؤثر فيه بعد ، وبالتالي فان رؤيتهم لتجربة السد يحكمها القلق ، وقد قاموا بعملية رفض له حين هربوا الى الفكر المثالي كما في حالة «آن له ان ينصاع» و « التحول الكبير » ، او الى الماضي والتاريخ كما في حالة « النهر » او الى المشكلات الجانبية كما في حالة « المغمورون ». وفي اعتقادي ان ايديولوجية الهروب هذه على مستوى المضمون تعكس لنا ايديولوجية هروبية مشابهة على مستوى الشكل الفني ، لان المسافة بين الشكل والمضمون مجازوهمي على حد تعبير الدكتور غالي شكري (٢٨) .

ان تحديد الاتجاه الذي سارت فيه روايات الفرات لايعني ابدا ان الشكل الفني للتجربة غير هام ، وان التدقيق في جزئيات هذا الشكل غير ضروري ، بل العكس هو الصحيح . فمن « الامور الحاسمة بالنسبة للناقد تقرير الاتجاه الذي يتحرك فيه الكاتب وليس رصد الخواص الشكلية . وذلك لايعني القول بان الشكل ليس بالامر الهام ، بل الامر على العكس »(٢٩) . على اية حال فالجزئيات التالية تلف التجربة وتحاول ربطها بالسياق العام لتجربة الشكل في الرواية السورية :

١ ــ البنية العامة :

تتسم البنية العامة بالوضوح المنطقي الذي تلتزمه الرواية التقليدية. والتقليدية ــ هنا ــ صفة تطلق على البناء الشكلي للرواية (٤٠) ، من

---

(٢٨) انظر : مدخل سوسيولوجي الى النقد العربي الحديث ــ مجلة الثقافة العربية الليبية ، ص ٧ ــ العدد ٤ ــ نيسان ١٩٨٠ .

(٢٩) بين كافكا و مان ، جورج لوكاتش ، ترجمة : كامل يوسف حسين ــ مجلة الآداب ــ س ٢٨ ــ ع ١ ــ كانون الثاني ١٩٨٠ .

(٤٠) هذه الصفة العامة لا تمنع من بقاء مصطلح « التقليدية » قلقا غير مستقر على دلالات محددة نهائية حاسمة .

خلال التقديم المعروف للاحداث (تعقيد ــ ازمة ــ حل) . والواضح ان تجربة الشكل الفني ــ ماعدا رواية زرزور ــ لاتخرج الا قليلا عن الالتزام بهذا البناء في بنيتها العامة . فهي تعرف اولا بالبنية الزمانية والمكانية التي ستجري فيها الاحداث ، كما تبث الشخوص الذين سيتفاعلون مع هذه الاحداث او يخلقونها . وباختصار فهي تمد الخيوط الاولى باتجاهات شتى ، بحيث تتضمن هذه الخيوط تعريفا كافيا بالبيئة وشخوصها ، وتمهد تمهيدا ملائما للاحداث التي ستترى في الرواية . فالعجيلي يطرح « عثمان وندى » في مشروع السد ، ويجعل الاول سائقا ينقل ندى في زياراتها الرسمية ، ويعرف به وبأسرته ، كما يعرف بها وبأسرتها ، ويمهد لصلة الحب بينهما . ومحمد ابراهيم العلي يعرض عشيرة الشيخ حمد المستوطنة على ضفاف الفرات منذ فترة طويلة تصل الى خمسين سنة ، ويعرف بالمعلم وباخرين ، ثم يجعل الفيضان ياتي على العشيرة في اثناء احتفالها بزواج دعاس من ابنة خالته غزالة . ودعاس هذا واحد من اسرة « ام دعاس » التي سيتولى المؤلف متابعتها بعد ذلك . وجان الكسان يعرف بالشيخ زرقان وحمدان السويلم وابي محمود وابنته رابعة ، ويحدد قرية « الخسفة » . ومن خلال ذلك يعلن مخالفة ابي محمود لاوامر الشيخ زرقان في قضية الحبوب ، تلك القضية التي سيتولى ملاحقة خيوطها وبيان اثرها في القرية .

تتابع روايات الفرات الخيوط الاولى فتجعلها تتشابك وتتأزم وتتعقد . والواضح انها تتخذ الصراع بين المسموح والممنوع ، او بين الطموح والواقع طريقا الى هذا التأزم . ففي دخيلة عثمان يجري صراع بين الانتماء الى طبقته والتخلي عن ندى ، او المحافظة عليها والتبرؤ من انتمائه . ان الدوافع المتصارعة بين قوتين هي التي تولد الصراع عند عثمان . كما ان الصراع بين الفقر والاستغلال ، وهما واقع عشيرة الشيخ حمد ، وبين التطلع الى سد الفرات الذي ينهي هذين الامرين هو العامل الحاسم في تشابك احداث رواية « التحول الكبير » . وصراع ابي محمود بين الاحتفاظ بالحبوب ومقاومة الشيخ زرقان ، وهو امر ممنوع ، وبين قوة هذا الشيخ واستعانته بالمخفر في اخضاع ابي محمود ومن يتعلق به كحمدان

ورابعة ومحمود ، هو الامر الذي يلتفت اليه المؤلف في رواية « النهر » .

بالطبع ، تنتهي الروايات الى حل لهذا الصراع . وهنا تختلف فيما بينها في ماهية الحل تبعا لرؤية كل كاتب علــى حدة . فالكسان يترك النهاية مفتوحة ، في حين يجعلها العجيلي والعلي مقفلة . الاول لاينهي القوة المضادة وبالتالي يبقى في حيز الواقعية النقدية ، والاخران يحسمان الامر بانتصار عثمان وبفوز اسرة ام دعاس بالحياة الجديدة بعد انتهاء بناء السد ، ومن ثم يقتربان كثيرا من الواقعية الاشتراكية .

تقودنا هذه النقطة الى الســمة العامة للبنيــة في روايات الفرات . فرواية « النهر » ذات بنية مفتوحة في المضمون والشكل على حد سواء . اما روايتا العجيلي والعلي فتتمسكان بالبنية المقفلة مضمونا وشكلا . ودون شك فرواية « النهر » متقدمة في هذه النقطة على روايتي العجيلي والعلي ، وكان في مقدورها ــ لو التزمت بالبنية المفتوحة ــ ضمان قدر اكبر من قناعة القارىء بها . ولكنها التزمت بها في قضية الشخصيات ، في حين تخلت عنها في الاشياء الاخرى . لقد لجأت الى موقف الروائي العالم بكل شيء ، المؤدي الى سيطرة المؤلف على عمله ، كما لجأت الــى الاكثار من السرد في تلخيص المواقف وفي تحقيق القفزات وبالتالي الانقطاعات وقد استخدم محمد ابراهيم العلي موقف المؤرخ الزمني للاحداث وموقف الروائي العالم بكل شيء ، في حين طغى الموقف الاخير على رواية زرزور . ومن المعروف ان البنية المفتوحة تتضمن قدرا اعلى من حس الايهام بالحياة لانها لاتحدد مصائر ابطالهاولاتضطر الى افتعال الاحداث والمواقف والنهايات لهم . على ان استخدام البنية المفتوحة لا يعني شيئا كبيرا الا التوازن الذي وفرة العجيلي لعمله . وهو توازن يشير الى مقدرته الروائية ،تبعا لنجاحه في تحقيق شقي التوازن المعروفين : التوازن بين تصوير الواقع وبين رؤيته له واحساسه به . فقد اختار العجيلي واقع منطقة الغمر وتهجير السكان منها الى المحافظة الشرقية ، وطرح من خلال هذا الواقع رؤيته الخاصة القاضية بصعوبة اقتلاع الانسان من ارضه دون الوصول الى قناعاته الذاتية باهمية هذا العمل . وقد بدا قرار التهجير فوقيا ومن هنا تمت ادانته . والواضح ان الشق الثاني للتوازن يتمم الشق الاول .

فالادانة تمت من خلال قضية عثمان وندى ، بحيث كان سلوكهما الروائي عفويا نابعا من صلة الحب التي جمعتها ، وقد جعلها المؤلف على هذا النحو ليعبر من خلالها عن رؤيته الخاصة .

وقارىء الرواية يلاحظ ان عثمان وندى ليسا اسيري فكرة المؤلف، وبالتالي يستنبط من قضيتهما فكرة المؤلف دون ان يشعر بطرحها طرحا مباشرا في السياق . ان هذا الضبط ، او التوازن ، سمة يفتقر اليها عديد من الروايات التقليدية ، لانها تحتاج الى فنان ذي مران وخبرة في العمل القصصي . والذي يهمنا الآن : ان مستوى بنية روايات الفرات لا يعلو على نموذج العجيلي ، ولايدانيه ايضا ، مما يشير الى تواضع تجربةالشكل وضعفها ، وبخاصة ان نموذج العجيلي ليس هو الطموح الوحيد الذي نحمله للرواية السورية ، وان واقع هذه الرواية قد خطا خطوات ابعد مدى من هذا النموذج ، الامر الذي يؤكد اكثر على ضعف تجربة الشكل الفني في روايات الفرات .

٢ ـ تقنية السرد الزمني :

لاتشير تجربة الشكل في روايات الفرات الى جديد في تقنية السرد الزمني وهي ـ في القالب ـ تلتزم النسق الصاعد من الحاضر الروائي الى المستقبل . وبالتالي فالاحداث مرتبة بحيث يقود الحدث الى اخر حتى تنتهي الرواية . قد تقدم الروايات وتؤخر ، ولكنها تفعل ذلك ضمن النسق الصاعد وحده . وعموما فالسرد في روايات الفرات من نوع السرد المنظم الذي يترجم العقل في تنظيمه وتتالي افكاره . وهو ـ الى ذلك ـ سرد تقريري غالبا ، ووصفي في بعض الاحايين . اما السرد التشخيصي فنادر ، وقد لاحظنا وجود امثلة وافرة عليه في « النهر » ؛ كما وجدنا مثالا جيدا في « آن له ان ينصاع » . لهذا كله يلاحظ المرء ان البناء الزمني بسيط لاتعقيد فيه ، لان حركته تتجه الى الامام دوما مستشرفةالمستقبل تبعا لامتداد الذاكرة القصصية من الحاضر الروائي الى المستقبل ،الامر الذي جعل روايات الفرات تخلو من المفارقات الزمنية ، وتستخدم الخلاصة والحذف وحدهما من دون تقنيات السرد الزمني الاخرى .

ولو دققنا في الخلاصة من حيث هي تقنية بارزة في تجربة الفرات ، لوجدنا السرد يلخص المواقف دون الخوض في تفصيلاتها ، مما ابرز قضية القفز الزمني وبالتالي الانقطاعات. وقد مر معنا ان الفصلين الثاني والثالث من رواية « التحول الكبير » قاما بتغطية احدى وعشرين سنة ، في حين غطى الفصل الاول اربع سنوات فقط . وليس الامر في « الحذف » بعيداً عن الخلاصة ، ولكن ميزته كامنة في ان الاشارات الزمنية للاحداث كانت في الغالب الاعم ضمنية وليست ظاهرة كما في روايتي «المغمورون» و«النهر». وهذا الكلام لايمنع من وجود بقع ضوئية تضم تقنية « المشهد » او « الوقف » ، الا ان ذلك لم يكن دائما ، وبالتالي لم نعتبر هاتين النقطتين من تقنيات السرد الزمني في روايات الفرات ، مثلهما في ذلك مثل استرجاع الماضي في قضية المفارقات الزمنية . ليس هناك شك في ان عرض الاحداث تبعا لزمن دون آخر هو بناء جمالي فني يؤثر في القارىء بحسب التلاعب الذي قام به المؤلف . غير ان ذلك لم يتم في تجربة الفرات على النحو الذي نراه في رواية « الياقوتي » لعبد النبي حجازي ، او في « الف ليلة وليلتان » لهاني الراهب .

٣ ــ الحوار :

ان الحوار في ابسط دلالاته تعبير عن علاقة الشخصية بالواقع الروائي ، او عن احساسها به وبما يجري فيه . وقد كان كذلك في روايات الفرات في الغالب الاعم وان تم استثناء « آن له ان ينصاع » ، وجزئيا « التحول الكبير » . وغير خاف على احد ان الحوار يعني الحاضر ، بل يعني اعلى نسبة من تبطيء هذا الحاضر . وقد لاحظنا منذ قليل الاهتمام بالخلاصة والحذف ؛ اي تسريع حركة القص في الحاضر . ويمكن ان نضيف هنا الحوار ؛ اي تبطيء حركة القص هذه ، مما جعل روايات الفرات تتحرك في اتجاهين متباينين ، بين السرعة والبطء ، مما ابرز نوعا من الخلخلة في البنية الروائية . غير انها لم تكن خلخلة كبيرة اذا استثينا الفصلين الثاني والثالث من رواية « التحول الكبير » . ذلك ان الزمن الروائي في الروايات الاخريات غير بارز ، بل هو ضمني كما ذكرنا في تقنية « الحذف » ، ولهذا

السبب لم يكن للفارق بين التسريع والتبطيء اثر كبير واضح ، وبالتالي كانت الخلخلة هينة لينة مقبولة .

بعيدا عن هذا الامر يمكن القول ان الحوار في روايات الفرات خارجي غالبا ، طبيعي منتظم حيوي سهل ، وقد تضمن احيانا حس الفكاهة والطرافة كما في بعض المقاطع من رواية « آن له ان ينصاع » (٤١) . والملاحظ ان الروائيين قد بذلوا جهدا واضحا في جعل الحوار يؤدي مهمته بأن يترك الشخصية الروائية تعيش امام القارىء في شكلها الخارجي وحسب . اما دخيلتها ، وبناؤها من الداخل ، فامران لم يعرهما احد الاهتمام اللائق بهما (٤٢) . فقد استمر الروائيون يؤكدون على الحوار الخارجي ، ويبذلون جهدهم في استخدامه لتطوير الحدث وعرض وجهات النظر المختلفة فيه . وليس هناك شك في ان استخدام الحوار على هذا النحو يشير الى احادية الجانب والى تواضع في فهم الحوار وخطره ومقدار الاستفادة منه . لم تصل روايات الفرات الى الحوار الداخلي وان لاحظنا استخدامه بنجاح احيانا في اجزاء من « النهر » و « آن له ان ينصاع » . كما انها لم تلتفت الى ان الاختيار الواعي للحوار عن طريق شحنه بالطاقات التمثيلية يوحي بالمؤثر من امور البيئة ، كما يوحي بموقف الشخصية المتكامل من احداث الواقع .

٤ ـ الشخصيات :

اذا غادرنا شخصية « عثمان » في « المغمورون » ، وشخصية ابي محمود في « النهر » ، فاننا لن نجد تحليلا للشخصيات في تجربة الفرات . أما الشخصيتان المذكورتان فقد استخدم الروائيان الطريقة التحليلية في عرضهما، في حين كانت الشخصيات الاخرى ـ في الغالب الاعم ـ محدودة، يستطيع المرء ان يغامر بالقول انها شخصيات ذهنية وليست شخصيات روائية مفتوحة صعبة التحديد. انها شخصيات مغلقة ضمن النص الروائي،

---

(٤١) انظر بالذات حوار فواز هلال وبشارة أصطفان ـ ص ١٢٨ وما بعد .

(٤٢) لابد من التذكير هنا بالفصل الاول من رواية النهر .

غير قادرة على التفاعل مع القارىء ، مسطحة تحمل صفات محددة لاتتغير طوال الرواية ، ولم تستطع الاحداث تغييرها . لم تخلف التجربة شخصية حية يصعب على القارىء نسيانها على الرغم من استمرار ايمانها بوجود البطل وتأكيدها على الشخصيات الرئيسية دون الثانوية . ويلاحظ المرء ان الشخصيات الروائية بنت حاضرها في الغالب الاعم ، مندفعة الى مستقبلها دون ان يكون للماضي اي تأثير في سلوكها الحاضر او في اندفاعها نحو المستقبل ، مما يشير الى ان تجربة صنع الشخصية الروائية مازالت في مراحلها الاولى عند روائيي الفرات .

٥ ـ الضمائر :

لا تنفصل هذه النقطة عن سابقتها ، فالبطل يتخذ صيغة الغائب غالبا ، وهذا الضمير يعبر كما هو معروف عن وعي المؤلف نفسه(٤٢) . وعندما « يروي كل شيء بصيغة الغائب يبدو المراقب غير مكترث كأن الامر لا يعنيه البتة »(٤٤) . وبدهي القول ان الرواية السورية تعرف اعمالا مماثلة انفرد بها ضمير الغائب ، ولكنها في الوقت نفسه تعرف عددا اكبر بكثير من الروايات التي ادخلت ضمير المتكلم الى جانب الغائب ، وفي بعضها تجاورت الضمائر الثلاثة ، وفي الندرة غدونا نرى تلاعبا في الضمائر ، ومحاولات جادة لتمييز مستويات الوعي واللاوعي عند الشخوص عن طريق هذا التلاعب ، مما يعني تواضع تجربة الفرات الى جانب مثيلاتها السوريات . فقد اختارت وضع القارىء خارج العمل ، وجعلته متلقيا وحسب . ان ضمير الغائب في روايات الفرات يمثل مستوى واحدا هو مستوى الوعي عند الشخصيات . ولو دققنا في رواية « النهر » لوجدنا فيها محاولة لتبديل الضمائر ، وعلى وجه الخصوص ضمير المخاطب ، مما يسمح للشخصية بالحديث عما تعرفه عن نفسها وبالتالي يجعلها

---

(٤٢) يعيدنا هذا الامر الى موقف الروائي العالم بكل شيء ، والامل ان يعد اهمال هذا العود مقصودا .

(٤٤) انظر : بحوث في الرواية الجديدة ـ ميشيل بوتور ـ ص ٦٤ .

تقترب اكثر من القارىء ، في حين يمد ضمير الغائب حديثا عما تعرفه الشخصية عن نفسها وعما نعرفه عنها ، مما يعيدنا ثانية الى موقف الروائي العالم بكل شيء ، بمثل ما يعيدنا الى المسافة بين الرواية وقناعة القارىء بها .

٦ ـ الاسلوب :

ليس هناك شك في ان تجربة الفرات تتضمن تطويرا واضحا لاسلوب القص . ويمكن للمرء أن يلاحظ بسهولة خلو الروايات من التقعر اللفظي، وميل الجمل الى السهولة والوضوح ، مع تنوعها بحسب المواقف في القالب الاعم . انه أسلوب متين يتبع منطق اللغة العربية في التسلسل والوضوح وعدم التداخل . ولولا مشكلة الاخطاء الشائعة والمطبعية لما وجد المرء أثرا يذكر لاي خروج على الاعراف اللغوية في المفردة او بناء الجمل والفِقَر ودلالاتها .

ـ رابعا ـ

يستطيع المرء الاطمئنان الى ان الرواية السورية قد صنعت لنفسها واقعا اجتماعيا ذا علامات محكومة بعملية بناء سد الفرات . الا ان طرفي الثنائية في النصوص الروائية غير متوازنين . فالموضوع ، وهو سد الفرات في الواقع الاجتماعي الروائي ، كان دقيقا من الناحية الفكرية بحيث تتبع اثر البنية الاقتصادية في البنية الاجتماعية لمجتمع الروايات ، ولاحظ التغييرات التي يجرها على المجتمع مشروع اقتصادي معين ، واقام مقارنة بين ماضي المجتمع قبل بناء السد وحاضره بعد اتمام عملية البناء . وكان في ذلك كله يضع الانسان هدفا ، ويطرح العلم سبيلا لتقدمه وتطوره. على ان الواقع الاجتماعي الروائي لم يكتف بالايجابيات السابقة ، بل وضع الى جانبها سلبيات المرحلة ، فأشار الى ان الدولة قد رفعت عن الفلاحين ظلم الاقطاعيين والمتنفذين وظلم الفرات لتضعهم تحت ظلمها هي في صورة تهجير أهالي منطقة الغمر الى المحافظة الشرقية ، وقد اشرنا الى أن هذه النقطة لا تلتقي مثيلتها في الواقع الخارجي .

ان موضوع تجربة الفرات دقيق بالنسبة الى واقعه الاجتماعي ، ولكنه طرف واحد في دلالة النص الروائي . اما الطرف الآخر فهو دقته بالنسبة الى واقعه الادبي . لان علاقة العمل الروائي بواقعه غير مقصورة على السؤال عن مدى اقتراب موضوع الرواية من الواقع الخارجي او ابتعاده عنه ، بل انها تبحث في الطرف الآخر ، طرف الشكل الفني ومدى ارتباطه بالاشكال الروائية السائدة . وفي هذه النقطة الثانية نستطيع القول ان روايات الفرات تنتمي الى الشكل الروائي التقليدي على تفاوت بينها في ذلك . او قل انها تترجح بين التمسك بالنموذج التقليدي في ارقى اشكاله على يد العجيلي ؛ وبين التمسك بأسوأ ما عرفه هذا النموذج في النصف الاول من القرن العشرين . وهذا هو معنى قولنا ان طرفي الثنائية غير متوازنين ، فقد استوى الموضوع وتدنى الشكل . والنتيجة الطبيعية هي وجود روايات يغلب فيها الفكر على الفن ، الامر الذي يجعلها في الدرجة الاولى من السلم الادبي الروائي الذي غدونا نملكه في اواخر السبعينات .

ذات صيف على الشاطىء

قصة : ابراهيم خليل
ـ عمان ـ

يدق الجرس

ــ ترن .. رن .. رن ...

يقف التلاميذ في صف قصير من الامام مستقيم ومن الخلف ملتو . يشير بالسبابة للطليعة . يتجه الصف نحو حجرة الدرس ، يجلس التلاميذ كل واحد في مكانه المخصص .. يجول ببصره . يتفقد الحضور ، والغياب ، ينفتل موليا ظهره الى التلاميذ .. ووجهه شطر السبورة السوداء . يمسك بلوح الطباشير . يكتب على يمين السبورة التاريخ . واسفل منه يكتب كلمة « انشاء » بحروف بارزة ، كبيرة ، واضحة . في الوسط يكتب عنوان الموضوع .

ــ كيف قضيت العطلة الصيفية ؟

يجول ببصره مرة اخرى . ثمة واحد من التلاميذ يرفع سبابته . تراه سائلا ام معترضا ؟

قال التلميذ بعد ان اعطاه الاذن :

ــ هل نكتب عن البحر ؟

كان السؤال مدهشا . قال

ـ اجل . اذا كنت تريد ذلك .

قال آخر

ـ وهل نصف الناس الذين يذهبون الى البحر ؟

قال الاستاذ : كل شيء ممكن .

يثرثر قليلا مع التلاميذ . يكتب على السبورة عناصر الموضوع .

ـ هل نبدأ بالمسودة ... أم ...

اجاب الاستاذ

ـ كل تلميذ والطريقة التي تعودها .

ترفع تلميذة ناضجة اصبعها . . تريد ان تسأل . . يقترب منها . . يطأطيء راسه قليلا . . تقول

ـ ماذا يسمى الميوه بالعربية ؟

يبحث في قاموس الكلمات التي وعاها منذ الصغر . في سنوات الدراسة . والخبرة لا يجد كلمة مقابلة . يقترح :

ـ تستطيعين استعمال الكلمة ذاتها .

تتبسم . تتطلع الى جارتها . تشاركها الابتسام . (قال له أبوه ، عندما اقتربت بهم الحافلة من المدينة) .

ـ هذه تلة نابليون .

حدق بكومة هائلة من التراب . كومة سوداء لا تحمل اي معنى . واضاف الاب

ـ لم تكن قبل عام ١٩٤٨ .

فتش في اعماقه عن جواب للسؤال المحير ؟ لماذا هذه الكومة ؟ ولماذا نابليون بالذات ؟ حدق بالتي كانت تجلس بجانبه . كانت سمراء . . مقصوصة الشعر . تلبس نظارة يتضح انها للنظر لا للاناقة . مكياجها

الرخيص ينم عن مستواها المالي الخفيض . شفتاها المزومتان تتوهجان بحمرة مبالغ فيها، وصوتها ينساب من شفتيها حلوا . صافيا . ينسكب في مسامعه ، رقيقا كنغمة حلوة ، شاردة في لحن صاخب .

ــ لقد اقاموا هذا التل بعد الاحداث .. تخليدا لانتصارهم . فهمت ؟

قال لمحدثته .

ــ نعم ..

ولكن بصراحة لم يكن قد فهم شيئا . كان يشتاق لرؤية البحر . بحر عكا . فلطالما سمع في الامثال ذكر البحر . وبحر عكا .. على الخصوص) احتكت تلميذة باخرى في الزاوية اليمنى من حجرة الصف . فرقعت ضحكة صغيرة هناك . كانت التلميذة تستشير جارتها في كتابة شيء معيب .. اتجه نحوهما . فرقهما عن بعض . قال تلميذ في مقدمة المقاعد :

ــ ماذا يسمى زحف البحر الى الشاطيء .. وتراجعه عنه ؟

فكر الاستاذ

ــ آه . وجدتها .

قال للتلميذ بثقة :

ــ التقدم يسمى مدا والتراجع يسمى جزرا . الم تعرف ذلك في مادة الجغرافية ؟.

قال التلميذ متحسرا :

ــ ان الاستاذ يقولها بالفرنسية ..

(تلك اذن هي مشكلتك . ولكن . هل انت تعرف الامر بالتجربة . بالحس .. وانا .. انا الاستاذ لم يسبق ان رايت البحر يتقدم .. او يتراجع . كنت أرى ذلك فقط في الرسوم التوضيحية . في الخرائط . في كتاب الجغرافية . في دفاتر الدروس على السبورة السوداء ..

في حجرة الدرس . عند السورالقديم كان بامكانه ان يملأ عينيه المفرورقتين بمنظر البحر . بزرقته الضاربة للخضرة . بمداه .. النيلي .. الغامق .. بالسورالحجري المخضوضر من جهةالبحر.. والمخرم بفعل الامواج التي تضربهبقوة .. حاول ان يرى نهاية البحر. لم يستطع . ودّ لو انه يرتفع ،ويرتفع ويحلق ، في الفضاء ، حتى يمكنه ان يلقي نظرة شاملة يستطيعان يرى فيها بداية البحر ونهايته في وقت واحد ..

ــ هذا البحر يا ابنائي شهد ميلادالحضارات العريقة . انظروا .. حدق التلاميذ بالكرة الارضية المتكئةعلى حامل معدني ينتهي بمتوازي مستطيلات .. خشبي .. بلون البنالمحروق . ادارها الاستاذ باصبعه. وأشار الى موقع البحر المتوسط .. انتقل اصبعه الى مكان آخر . قال :

ــ هنا ظهرت حضارة الاغريق. .التيانتجتعنها الحضارة الهيلينية.. اما في هذا المكان .. الذي ترونهعلى شكل ساق بشرية امامها كرة.. لم تضربها بعد .. فقد ظهرتحضارة الرومان .. في هذا الموقع ظهرت حضارة الفينيقيين الذيناخترعوا الابجدية وانتقلوا بها على ضفاف هذا البحر . (واحاطاصبعه بسواحل البحر) . اما هنا . في شمال افريقية ، فقد ظهرتقرطاجة ، التي وقفت ضد روما في حرب طويلة .. مائتي سنة . وكلكم تذكرون قائدها المحنك هنيبعل ، لا بد انكم شاهدتم عنه فيلما فيالسينما . اليس كذلك .؟

قال احد التلاميذ بصوت خفيض :

ــ السينما.؟ وما هي السينما ؟

همس آخر في ركن بعيد :

ــ انا لم أدخل السينما في حياتي.

تابع الاستاذ الذي يبدو انه لم يسمع التلاميذ :

ـ وهنا ظهرت ارقى الحضارات(انحدر اصبعه للجنوب) حضارة مصر . مصر الفراعنة .. التي اشتهرت بالاهرامات .. واختراع التحنيط . وفي بلادنا هنا .. (وضع سبابته على بقعة مثلثة . صغيرة . خضراء كعشب البحيرات او بلون الطحالب النامية في قلب الينابيع..) ظهرت حضارة العرب الكنعانيين ..

رفع تلميذ اصبعه . تقدم باتجاهه . حنى رأسه قليلا . سأل التلميذ :

ـ ماذا يسمى الصوت الجميل الذي يصدر عن البحر ؟

قال الاستاذ :

ـ الهدير . الهدير هو صوت البحر .

(هل سمع الهدير هناك ؟ في عكا ؟كان ابوه يقيس عرض السور الحجري بعصاه التي يتوكأ عليها .حوالي بضعة امتار هو عرض السور في بعض المواقع . قال له :

ـ هنا كان الجزار يستعرض فرسانه وهم يمتطون صهوات جيادهم المطهمة ، ثمة براز آدمي يابس ،لونه بني ، وقطع حديد صدئة ، وعلب سردين فارغة . انصرفوا عن تأمل البحر .. لكن بقية من هدير كانت تستقر في اذنيه . قال ابوه :

ـ سأريك البوابة الحديدية الكبيرة التي كان يدخل منها القادمون عبر البحر الى المدينة .

كانت بوابة كبيرة ، فولاذية ،عظيمة . امامها على بعد امتار فقط، يقبع البحر باتساعه المثير . برائحته المملحة ، المختلطة برائحة السردين، وزيوت المراكب . ثم اطفال عرب يسبحون ويتشقلبون في الموج .. والشمس تسوط اجسامهم السمراء فتضفي عليهم لمانا يخفي اتساخهم

في الوقت الذي لا يزاولون فيه العبث . استغربت امه . لا لشيء الا لانهم اطفال صغار لا يأبهون لهذا البحر الكبير . ها هو اليوم امام اطفال صغار لا يجابهون البحر ، بل المحيط . فكر . في اي وقت يستطيع أن يجابه البحر باتساعه ؟ ارجأ الجواب على هذا السؤال . لكنه ، في يوم ما ، وفي صيف ما ، وجد نفسه وجها لوجه أمام هذه المشكلة. جرب أن يفعل كما يفعل الآخرون .

ركب في سيارته الصغيرة ؛ وحيدا ، الا من صوت المسجل في السيارة ، في الظهيرة تناول غداءه على شاطىء البحر ، كان الغداء شهيا رغم الوحدة . ورغم مشاعر الحنين التي تحز قلبه الابيض كما تحز السكين .

ضرب الخيمة بمعونة بعض الشبان ، ارتدى الميوه لاول مرة ، لامست قدماه الحافيتان سخونة الرمال الذهبية على الشاطئ ؛ احس بمتعة لاتضاهى . شعر بانه يخف، يكاد من الشفافية ان يطير في الهواء البحري الرقيق .. ما الذ البحر !. همس في نفسه . ثمة اناس بسدد الحصى . يسبحون ، يتراكضون . يتمازحون .. يلعبون على الشاطىء اجسادهم المرايا طرية . ملساء . من الوان كثيرة . بشرة برونزية .. نحاسية .. بشرة بيضاء ، بشرة شقراء . بشرة سمراء ، سوداء ترشح حرارة .. (الزجاج ملون . يلمع كما لو ان الصانع انتهى منه الآن .. خطوط الآيات بالالوان ، نسخة كوفية معرقة زخارف اربسكية اربسكية نباتية تزين الافريز والقبة والجدران .. قال له ابوه :

ـ انظر . هنا يوجد تخطيط محفور لتوقيع الجزار . تراه ؟ ..

اضاف :

ـ عندما شيد الجامع اهاب بالبنائين والمصممين ان يشتركوا في مسابقة لبناء الجامع وتابع . عندما تسنى له اختيار افضل فنان معماري طلب منه ان يشيد المبنى . كان الجزار قائدا محنكا . قال ابوه .

ولكنه لم يكن يخلو من قسوة .وعندما انتهى الفنان من ابداع عمله المعماري الجليل قتله الجزار. سأل اباه باستغراب .

ــ قتله ؟ لماذا ؟. اهذا جزاءالاحسان ؟ .

قال ابوه :

ــ لا ياولدي . لقد كان الاميرخشيان يقوم هذا البناء بتشييد جامع آخر يناظره في روعة الفن .. ولذلكتخلص منه حتى يظل الجامع الذي يحمل اسمه اروع جامع فيالبلاد ..)

كان احد الشبان يركض باتجاهالبحر . يركض بقوة . كانه يسابق شخصا في الخيال ثم يقذف بنفسهفي الموجة . ود لو انه يفعل مثله ليركض باقصى مالديه من سرعة ثميلقي بنفسه في المحيط . لكن وقار الاستاذية يمنعه من الانطلاق . راحيراقب الاجساد الطرية الاجساد الناعمة ، كانها اسماك السردينالمقشرة ، اجساد طرية متمددةعلى الرمال منكفئة على الوجوه .. او مستلقية .. قال لنفسه :

ــ سأتعلم السباحة .

راح يتخبط في الموج ، ويتذكرامه التي تعجب من اطفال صغار صغار يتحدون البحر الكبير .

ــ اين انت يا اماه لتري ابنك هذا يتحدى المحيط ؟!.

في مكان ما . من هذا الشاطىء وضع عقبة بن نافع حصانه وخاض في الموج هاتفا « والله لولا هذا البحرلما توقفت عن الجهاد في سبيلك »هل يستطيع ان يعرف اين وقف عقبةلو كان يعرف ذلك لما تردد في ان يقف في نفس المكان وان يردد نفسالعبارات . ولكن ما اشد الفرق بينهما . اقترب من احدى السابحات كانت شبهية مثل بيضة

مقشرة على مائدة الفطور . لمس أردافها بيده كانت ملساء مثل سمكة بلا حراشف . تساءل ان كان لساهعن قصد .. او عفوا .. فلم يعرف .. لكنها سبحت مبتعدةعنه .. غير عابئة به .. وكان شيئا لم يكن .

(الم تجد شيئا ترسله لي في العيد غير تلك البطاقة ؟

سال صديقه ابا علي ،

ضحك الآخر وقال :

ــ الم تكن بطاقة جميلة ؟

وهمس ضاحكا :

ــ الم تلصقها على الحائط ؟ .

قال باصرار :

ــ لا

ولكن ابا علي اكتشف الاكذوبة. فعندما جاءه ذات يوم .. وجده قد الصق البطاقة على الحائط .. قرب السرير . السرير الذي ينام عليه . ويجلس عليه . ويتناول عليه طعامه .. ويقرأ . ويكتب . ويفعل اشياء اخرى . انه قطعة الاثاث الوحيدة في غرفته بالجبل . اشتراه من سوق المستعملات . كانت هناك طاولة بثلاثة ارجل والرابعة قلقة ..وكانت البطاقة هي المنظر الوحيد ، الذي يعكر صفو الجدران العارية . فتاة اوروبية شقراء . على شاطىءالبحربميوه ازرق . وكرة بلاستيك كبيرة وفراء فيروزي مخضوضر ينتهي عند صفحة الرمال . قال لاحداهن وقد طلبت منه ان يشاركها اللعب :

ــ ليس لدي مانع .

كانا يتقاذفان الكرة . وعيناه تطيران وتحطان على نهديها الصغيرين تراقبهما في الصعود والهبوط . كان يراقب بتأمل ساقيها العاريتين ، وردفيها . ويجد بين اصابعه ملمس شيء طري ، دافيء ، وناعم كماء

البحر . عندما تنحني لتلتقط الكرة عن الارض ينطبع منظرها من الخلف في ذهنه . فيستثير هذا المنظر قواه الغافية منذ شهور . ندم على مشاركتها اللعب . فلاشك انها في واد وهو في واد اخر . عرفت انه ليس من هنا . سألت بحياء مصطنع وهي تمضغ اللبان :

ـ لست من هنا ؟.

قال وقد وجد في ذلك فرصته :

ـ لا ، انا اعمل هنا في التدريس .

ابتسمت وهي تركل الكرة بقدمها الحافية . قالت :

ـ اهلا وسهلا .

فيما بعد عرضت عليه الصداقة . تقبلها بشوق لا يقل عن شوق الصحراء لماء المطر . كانت مليكة فتاة ساحرة . ولو انها لم تكن كذلك لكانت ساحرة بالنسبة له على الاقل . ود لو يطير بها . ينفردان عن ذئاب الشاطىء . يريد ان يهمس أن يستنشق رائحة المراة العارية على شاطىء البحر . ولكنها كانت اجتماعية . فبقدر ما كانت حلقات الشبان تتسع من حوله كان يتمنى ان تضيق (تصور انت تسير هناك في صحبة فتاة عارية الا من ملابس البحر . شيء جنوني . لا . لا يمكن لخيالك مهما كان قويا ان يتصور ذلك ، في عكا لم يستطع ان يرى واحدة على البحر . لكنه عندما كان يستلقي على الحشيش الاخضر اليانع في حديقة البلدية بحيفا استطاع ان يرى شابا وفتاة يتعابثان امامه على العشب . كان يطوق خصرها بساعده . كان يبدو عليهما انهما يقلدان الوضعية المثيرة في تمثال رودان « القبلة » عندما اراد ان يبتلع ريقه وجده متخشبا لشدة العطش . التمس الماء من حنفية كانت هناك . ماء عذبا سلسبيلا . ينحدر من ينابيع صافية تنبجس من صخور الكرمل الصلدة . ماء رقيقا شفافا .. نقيا .. باردا كماء

الثلج . لايمكن ان ينسى في يوم من الايام تلك الشربة من الماء .

ـ الم يشرب ماء باردا . كثيرا ؟

سؤال اقتحم ذهنه كما يقتحم شعاع من الضوء حجرة مظلمة

ـ بلى

اجاب . ولكن لايمكن لاي ماء ان يعادل تلك الشربة .

سأل مليكة وهما يتمددان على الرمل :

ـ منذ متى تألفين البحر ؟

قالت :

ـ منذ طفولتي . لا . اذكر انني في سنة من السنين لم اصيف بجانب البحر .

حسدها بمرارة ، وقالت :

ـ ولكنك لم تخبرني من اي بلد انت ؟

آثر الصمت ، الحت ، حاصرته بالاسئلة ، قال لها :

ـ انا من الاردن .

ضحكت ، قالت :

ـ تعجبني سميرة توفيق .

تغيرت ملامحه . لاحظت ذلك . سألت :

ـ مالك ؟

لم يشأ ان يقول لها انها تسخر منه . احتفظ بهدوئه . وصمته ولكنها استمرت عابثة :

ـ شاهدت لها مسلسلا في التلفزيون انها تعجبني ، صوتها يطربني .

حاول ان يثور في وجهها لكنه كظم غيظه . . اذ تأكد له انها تسخر منه . غيرت اتجاه الحديث . قالت :

ـ الا تريد ان نتناول غداء من السردين المشوي ؟

تقبل الفكرة ، في الميناء ثمة مقهى ومطعم صغير يقدم المأكولات للصيادين ركبا في السيارة وانطلقا للميناء ،كانت بملابس البحر . اما هو فلم يكن يستطيع ان يذهب بملابس البحر . لهذا السبب كان منظرها مثيرا للسخرية في المقهى . تعجلا في تناول الطعام . طلبت منه ان ينتظرها في آخر الليل فسوف تزوره في الخيمة وتشاطره فعل الحب ان كان يرغب في ذلك . سأل جادا :

ــ واهلك ؟

قالت :

ــ سأنسل من الخيمة بعد ان يغرقوا في النوم .

(قال ابوه وهم يتجولون في احد الشوارع العتيقة من حيفا . هنا كان المبنى الذي تديره سيدة يهودية كبيرة [(« استدراك » .. في هذا المكان خسر .. س .. بطل احدى القصص (..) كل الفلوس التي حصل عليها من بيع دونمات الارض التي ورثها عن ابيه الحاج (....)] ود لو ان مقلتيه تخرجان من رأسه .. وتطوفان بالمكان لتريا مايجري في الداخل . كان الزحام على اشده .. في الشوارع . كانت الازياء الدارجة هي الميكروجب .. والميني جيب .. والشورت . وكانت الافخاذ الشقراء الملدوغة بالشمس تتلامس اثناء السير .. وتحتك ببعضها بعضا .. فيصدر عنها رسيس الشهوة كرسيس النار في الموقد . كان يتأمل على حياء ، وفي خفية من عيني ابيه الكهل وامه المتعبة ارداف البنات ومؤخراتهن الضخمة المحشورة في سراويل الشورت او الجنز . ولكن .. الجمال كان ينحط عن وجوههن ويتركز في اسفل اجسامهن شبه العارية .. (فكر . ان مليكة الآن تقترب .. والبحر .. يقترب .. وعكا تبتعد .. وحيفا تبتعد .. والاب يبتعد .. والام تبتعد .. وكل الاشياء تقترب او تبتعد .. وهو .. نفسه .. واقف . لايقترب ولايبتعد .. عاجمه شعور بالحنين . اوقف السيارة عند حارس المخيم نقده درهما واحدا . وضعها في الكراج . ترجلت مليكة . دلفت في دورة المياه . انصرفا الى البحر . تقاذفا الكرة .. سبحا في الموج .. اختلطا ، لامس

نهدها . كأن يده تدور حول رمانةصغيرة قطفها من بستانهم في البلدة. غلبه الحنين ثانية . عاد الى الخيمةبعد ان تعب . شرب . دخن سيجارة تناول صحيفة عربية من حقيبتــهالجلدية . قرا فيها بعض العناوين السوداء الكبيرة . حطت عيناه علىخبر صغير منزوفي الركن اليمين من الصفحة الاولى ... « عملية فدائيةجريئة في قلب حيفا » ركضت عيناه على سطور الخبر حمل الصحيفة ولوح بها . نادى :

ــ مليكة .. مليكة ..

استجابت لندائه . كانت تلعبوماء البحر يقطر من شعرها الاسود الطائش ، وحواشي سروالهاالبرتقاليالضيق، ركضت نحوه ولحمهاالطري ينتفض من الجري . تألقت ابتسامةعلى شفتيها وعينيها المتسائلتين.. اقترب منها .. قال لها :

ــ اقرأي ....

عندما انتهت مـن قراءة الخبـرعقدت لسانها الدهشة . حدقـت فيه . قالت :

ــ ولكنك لم تقل لي انك فلسـ..طـ..ي

صعق من ردة فعلها . لم يجدفينفسه رغبة في الكلام . اتكفأ علــى نفســه .

جلس على الرمل ، راح يدخن سيجارته ، ويشرب من فنجان قهوة سوداء اعده بنفسه ــ مرت جوقةمـن الاطفـال يلعبـون بكـرة مـن البلاستيك تشبه الكرة الملونة التيكانت مع الاجنبية الشقراء في بطاقة المعايدة . حدق في البحر الازرق .وفي الفضـاء الفيروزي . بالسحب المتناثرة البيضاء تسبح في السماء كقطيع من الخراف الجميلة . كانت الرمال الذهبية اللون تلمع تحت اشعة الغروب . كان الشفق قد بدا يظهر في منتهى البحر ، غيوم لازوردية بفعل الشمس المتهاوية حتى لتكاد

ان تقع .. (هنا تلتقي السماء بالبحر ، اما في الغور .. فان البحر الميت ينتهي بسلسلة جميلة جرداء . رمادية مالحة ، كانت الشمس تنزلق بين الجبال المسننة وحولها مروحة من اشعتها الصفراء تنشرها في السحب ؛ تعجبوا من روعة الاصيل .. وهم يشوون الكبدة ، واللحوم الطرية .. على نار متوهجة في حفرة صغيرة احيطت ببعض الاثافي .. وهم يتبادلون اكواب البيرة المثلجة الصفراء بلون أشعة الغروب . قال له خليل :

ــ لقد شربت كثيرا

اجاب :

ــ لا لم اكمل حصتي بعد

ثم أضاف موجها الكلام الى سهيل : زودني من الكونياك .

قال سهيل :

ــ ابحث عن مزيد من الماء .

ابو ضياء ذرعه القيء . تأسفوا على كمية البيرة والعرق التي ذهبت هدرا . قال بعد ان أكمل حصته لسهيل :

ــ ارجوك فقط جرعة من هذا .

ضحك الآخر . قال :

ــ لقد أصبحت متسولا .

حل الظلام .. انتقلوا الىالسيارة .. كان ابوضياء يتقيا من نافذة السيارة الخلفية . ضحكطفلصغير ، اصر على مرافقتهم . عندما انتهى شعر بالراحة . انطلقواراجعينالى عمان . تحت ضوء النجوم ابصروا ثلة من الرجال وسيارة .واحدهم يخرج صندوق البيرة من الخلف. الاخر يحمل قنديلا لم يشعل بعد . ثمة مصباح كهربائي . قال خليل . وهناك جمرات فحم مازالتفيها بقية من توهج .

في الطريق شعشعت الخمرةُبالرؤوس . انطلقت حناجر الاربعة بالغناء . كان غناء حزينا . اجش . ولكن فيه ثورة) سقط الليل فجأة على البحر . ثمة مجموعة من الاولاديرقصون ويغنون ... على انغام جيل جلالة . ارتفع الصوتبالغناء. تجمع الاولاد والبنات من الخيام.. في حلقة كبيرة يشاهدون من يرقص.. ويشاركون في الغناء والضجيج .. كان وحده في الخيمة الا من الحنين يشاركه الطعام . والتدخين وقراءة الصحف . والمجلات ؟ تراءى له فجأةوجه ابيه الشيخ بقمبازه الترجال.. الكاكاوي اللون .. وكبوته الاسود .. ولحيته الحليقة الشائبة . وشاربه القصير . وحطته البيضاء . وعقالهالحلبي .

جلس امامه. بدأ يسأله عن حاله. في رسالة اخيرة وصلت اليه بعد ان طافت حول العالم.. من هناك.. الى لندن.. من لندن.. الى طنجة .من طنجة.. وضعها مواطن عادي في مغلف جديد وكتب عليها عنوانه بخط واضح وارسلها بالبريد. . اكانت الاخبار مطمئنة؟. اكانت سارة؟ سأل نفسه. ولكن هل يمكن للاخبار القادمة من هناك ان تكون سارة ؟ احس بفمه سائلا مرا .. شديد المرارة .. طعمه كطعم الحنظل الذي كان يلتقطه مع الاولاد من الحاكورة فتذرف عيناه الدموع لشدة مرارته . كانوا يلعبون بالحنظل . تفو . بصق الحنظل من فمه خارج الخيمة فاستقرت بصقته خارجا على الرمل. حدق في الظلمة. اصغى لصوت البحر . كانت القناديل المضاءة تنطفىء واحدا بعد الاخر .دائرة الغناء والطرب تضيق . الاصوات بدأت تضعف بحث عن سيجارة في علبة السجائر . وجدها قد فرغت . حاول ان يعد لنفسه قدحا من القهوة فلم يعثر على علبة الكبريت . ولا على القهوة .. طفق ينتظر مليكه .. كان يأتيه صوت الشخير .. عاليا .. من الخيام المجاورة . فكر .. لو جاءت فما الذي سيفعله ؟ لكأنه قد فقد قواه.. سمح لخياله ان يستعيد منظر مليكة وهي تركض . تلعب . تنحني لتلتقط الكرة . توقع ان تثور قواه. كما هي العادة . وجه ابيه القابع امامه يكبر . يتنقل ، يحاوره ،يقيس عرض السور بعصاه . يقول هنا كان المبغى الذي تديره سيدة يهودية

كبيرة . تلك هي البوابة هنا توقيع الجزار تراه ؟ هنا .. هناك .. الاطفال يغوصون في البحر بلونهم البرونزي . امه تعجن . البحر واسع . ازرق . مخضوضر . لا ينتهي . السور شامخ مخرم من جهة . الاستاذ يدير الكرة الارضية باصبعه الجرس يرن .. ترن .. ترن .. رن .. التلميذة تسأله عن اسم المياه بالعربية . عن الجزر .. عن المد .. عن البحر .. عن الهواء البارد .. الغربي .. جسمه ينكمش يتقلص .. يصبح بحجم دودة . لم يعد فيه من شيء الا قلب يتمزق . وراس يدوخ . تقتحم عليه وحدته . تبحث عن علبة سجائره . تعثر عليها عند الباب . خاوية . هصرتها والقتها مكانها . تسأله ان كان لديه سجائر . يعتذر لها . تجلس في حجره . تلامسه تجده باردا كتمثال . كقطعة من حجر البحر . جامدة . خشنة . يابسة . تلتقي عيناها بعينيه . وجهه اصفر شاحب . عيناه لا تريان الا وجه ابيه . كان يسمع وقع قدميه وعصاه التي متوكأ عليها .. وهو يقوده في حارة من حارات القدس العتيقة .

المغرب : ١٩٨٠/٥/٦

صدر حديثا عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

ماذا قالت العصافير

تاليف : فيصل الحجلي

* * *

الحياة السياسية وأهم مظاهر الحضارة في بلاد الشام

تاليف : الدكتورة امينة بيطار

* * *

للحرب ايضا وقت

قراءات ادبية

تاليف : محمد عمران

في التجربة الروائية

حنا مينة

كثيرا ما يطرح علي هذا السؤال : مــا هي تجربتك الروائيــة ؟ وفي الجواب اجد الكثير من الحرج ، لانني لم افكر بهذه التجربة بعد ، ولم اقتنع ان ثمة تجربة روائية خاصة بي يمكن أن أتحدث عنها ، أو يمكن ان انظر للعمل الروائي من خلالها .

ولقد تفضل احد النقاد فشملني برضاه ، حين اعلن أن ثمة روائيين كثيرين في الوطن العربي ، لكن العالم الروائي لم يتشكل ، في انتاج روائي بعينه ، مثلما تشكل في انتاج نجيب محفوظ وحنا مينه ، فعند الاثنين ، وان كان كل منهما له بيئته الخاصة، نجد عالما متكاملا ، نتعرف اليه من خلال رواياته .

انا في الواقع ، وبغير ميل الى التواضع ، لم اقتنع بهذا الكلام . مجرد قرن اسمي مع نجيب محفوظ بصرف النظر عن التباينات الفكرية والسياسية بيننا،خاصة في السنوات الاخيرة ، هو من قبيل اعطائي أكثر مما استحق ، ذلك ان نجيب محفوظ يظل روائيا كبيرا ، قدم عالما متميزا، وكان رائدا ومعلما في الرواية العربية.

واذا كان لابد من الكلام على عالمي الروائي ، فان ملامح هذا العالم تتجلى فيما كتبته عن البحر . يقول النقاد انني اديب البحر ، وانا سعيد بهذه الصفة ، لكن عالم البحر من السعة والشمول بحيث لا تغطي مساهماتي الروائية الا حيزا ضيقا من مساحته الشاسعة ، وعلى هذا فان الموضوع يحتاج الى مناقشة .

في رأيي ان التجديد الذي جئت به في مجال الرواية العربية كان في الموضوعات التي طرقتها ، اكثر مما كان في الاشكال المبتكرة ، والتجريبية او العصرية التي كتبت بها . انني اعرف ان موضوعا متقدما يصبح سيئا في شكل متخلف ؛ لهذا اعطي الشكل حقه من الاهتمام ، لتكون هناك ، وحدة عضوية بين المحتوى والشكل ، لكن ما اريده هو ان الاشياء التي تناولتها في رواياتي كانت مناطق جديدة في الرواية العربية ، منها البحر ، والغابة ، والمعركة الحربية ؛ ففي البحر كتبت « الشراع والعاصفة » وجملة من الاشياء ، وفي الغابة كتبت « الياطر » وغيرها ، وفي المعركة الحربية كتبت « المرصد » ، وأزعم انه في الادب العربي لم تطرق هذه المواضيع بالشكل الذي طرقتها فيه ؛ لانها عندي اتخذت رحابة عوالم كاملة ، ويكفي ان يقراها المرء كي يقول : اعرف البحر والغابة والحرب .

لقد كتبت حتى الآن ثماني روايات . وانهيت الآن رواية جديدة هي « حكاية بحار » وكنت قد بدأت رواية اخرى عنوانها « البحر والخمارة » ، لكن الكلام عليها باكر بعد ، فانا كثيرا ما اخطط المشاريع وانساها .. ان افضل ما عملته في حياتي هو نسيان بعض مشاريعي ،

فذلك ادعى لراحتي واوفر لوقتكم ؛ وهذا ناجم عن انني احلم كثيرا ، والحلم قد كان في اساس حياتي كشفا وتعويضا ، ثم لا البث ان ادع بعض احلامي جانبا ، مكتفيا منها بالمتعة الروحية ، مثل ذلك الفتى الذي كان المتنبي وامواله المواعيد ، فالاحلام ، على هذا النحو ، وحين تكون قابلة للتحقيق ، افعال مسحوبة على المستقبل ، لكن بعض الافعال لا تتم ، تجهضها الايام ، او تموت في سن الطفولة ، وبعضها يصارع ويبقى ، اي يتجسد عملا فنيا .

في عام ١٩٥٩ غادرت سورية . تشردت طوال عشر اعوام . طلبت ، بدل العلم ، العمل ولو في الصين . وفي لبنان وبعض بلدان اوربا عرفت ، كما قال ناظم حكمت ، ماذا يعني ان يكون المنفى مهنة شاقة . انني لم اقرا علم الاجتماع ، ولو سألتموني عن ذلك ، لقلت لكم ، كما قال مكسيم غوركي : علم الاجتماع منقوش على ظهري ، فالحياة الاجتماعية التي عشتها علمتني اشياء كثيرة ، وانا لم اعشها لاجمع تجربة حياتية منها ، تصلح لان تكون مادة كتابية . . . هذا شيء لم افعله في حياتي ، عشت الحياة لانها كانت حياتي ، ولانها جديرة بان تعاش ، ثم افدت منها قليلا في اعمالي الروائية .

بعض الكتاب يحلو لهم ، لاثبات الاهلية الادبية ، او لستر عجز او تقصير ، ان يفاخروا بالحياة الشقية التي عاشوها ، وبالمهن الوضيعة التي امتهنوها . وقد كرهت ان اذكر ذلك لا لخجل بي ، بل لانه لا يضيف شيئا . فليس كل من عاش في الميناء استطاع ان يكتب رواية عن البحر ، وليس كل من قضى سنوات من السجن استطاع ان يتحفنا باشعار نضالية ، وليس كل من عرف « بيت الموتى » اوتي ان يضع كتابا مثل ديستويفسكي . جملة القول انني عرفت الميناء والسجن و « بيت الموتى » وعملت في مهن كثيرة ، وحتى بعد ان اصبحت صحفيا وروائيا ، عملت اجيرا في « مسمرة » اي ورشة بدائية لقطع المسامير في لبنان ، كتبت عنها في روايتي « الثلج يأتي من النافذة » .

عام ١٩٦٩ كنت ، من جديد ، في سورية . عشرة أعوام من التشرد والبطالة ، وايام الجوع والشبع ،وأيام السعادة والشقاء ، انقضت علي وأنا في الغربة ، فلما عدت كانعلي ان اعمل حلاقا،وهكذا استأجرت « كراجـا » في احدى البنايات ،واعتزمت أن أعود الى مهنتي الاولى، لولا ان الاذاعة عرضت علي أن اكتبمسلسلات لهـا ، باللغة العامية . لعلكم تذكرون « ابو رشدي وام كاملوابو فهمي » ؟ هؤلاء الذين ، قبل التلفزيون ، اتحفونا بكثير من القصصالشعبي عن طريق الاذاعة .. لقد كان لي شرف كتابة مسلسلات لهم ،أو لمن بقي من فرقتهم حتى نهاية الستينات .

بعد ذلك عملت ، ولا أزال ، فيوزارة الثقافة والارشاد القومي . عينت خبيرا في التاليف والترجمة ، بطريق التعاقد ، لانني لا احمل الا الشهادة الابتدائية ، التي كانت تصروالدتي المرحومة على ذكرها بـين الشهادات وتفاخـر بهـا وتطالبني بتاطيرها وتعليقها على الجدار .

في وزارة الثقافة سالتقي لاول مرةبالانسانة النبيلة الرائعة ، بالناقدة والكاتبة المعروفة الدكتورة نجاح العطار ، التي كانت زميلتي في العمل، ثم صـارت مديرتي ، وهـي الآنوزيرتي ، وما تزال كعهدها تؤكد لي انني روائي ، وانني على موهبةطيبة ، وتحثني على العمل ، وتنظر في اعمالي وتنقدها ، وكثيرا ما افدتمن نقدها العميق البناء ، واعدت النظر في الاشياء قبل ان اخرجها للناس .

وحتى ذلك العام ١٩٦٩ ، لم اكنقد كتبت سوى روايتين : المصابيح الزرق ، والشراع والعاصفة .. وكانلدي مشروع رواية « الثلج ياتي من النافذة » . بعد هذا التاريخ ، وفيوقتتجاوزت فيه الخامسة والاربعين من العمر ، اقتنعت انني قادر اناكتب الرواية وانصرفت اليها . لقد كنت سعيدا ان يستقبل القراء« الشراع والعاصفة » بحفاوة ، وكنت جائعا الى العمل ، والى الكتابةايضا،بعد التشرد والعطالة الطويلين،

وهكذا شرعت ، دفعة واحدة ، بعدة اعمال في وقت واحد . عملت في روايات : « الشمس في يوم غائم » و « الياطر » ، و « بقايا صور » وفي مجموعة قصص « الابنوسة البيضاء »، وتابعت الكتابة للاذاعة وفي الصحف وخططت لكتاب « ناظم حكمت وقضايا ادبية وفكرية » ، ورحت احلم وابني قصورا في اسبانيا ، واعيش حياة محمومة لكثرة ما فيها من اعمال متعددة ، متنوعة ، لا ادري بدأتها كلها معا ، ولماذا تفجرت على هذا النحو الذي ارهقني فيما بعد .

المهم ان كل ما حلمت به حققته ، وكل ما بدات به انجزته ؛ ومع ذلك ظلت هناك وعود .. يسألونني الآن : متى تكتب الجزء الثاني من « الياطر » فابتسم . كيف اقول لهم انني قدلا اكتبه ابدا .. دار النشر تستحثني العمل تقول كتبك مطلوبة جدا .. ماذا يعني هذا ؟ انني لا اكتب تحت الطلب ، ولا بدافع الحاجة ، والاكانت ايام البطالة والتشرد هي اكثر الايام انتاجا في حياتي .. لقد ضاعت اجمل عشرة اعوام من العمر دون ان اكتب شيئا ، ومن جديد ، افكر الآن ، بأن اكف عن الكتابة .. لكن هذا قصة اخرى كما يقولون .

اعود الى السؤال الذي يطرحه علي الناس عن تجربتي الروائية . انني ما زلت اكتب الرواية ، ولم اصل الى مرحلة التنظير لها ، وقد لا اصل ابدا . ولن اكون آسفا على كل حال . قد تقولون : لابد ان تكون لك تجربة غنية ، بعد هذا الانتاج وهذا العمر . الامر كذلك حقا ، لكنني لم افكر بهذه التجربة ، ولا اعرف كيف اصوغها او اعبر عنها ، وافضل ان اتحدث عن تجربتي الحياتية ، ومن خلالها قد اتحدث عن التجربة الروائية .

لقد بدات كتابة الرواية عام ١٩٥٢ ، دون اطلاع مسبق على النتاج الروائي العالمي . كل زادي كان بعض روايات نجيب محفوظ ، وخاصة « زقاق المدق » وظني اني تأثرت بها قليلا ، من حيث اختيار

حي القلعة في اللاذقية ليكون مسرحالرواية « المصابيح الزرق » كما اختار محفوظ زقاق المدق مهادا لروايته . ما عدا ذلك لا اذكر انني انفدت ، او حاولت الافادة ، من التجريبالفني للاساليب الروائية العالمية . لقد تاثرت ، في قصصي القصيرةالاولى ، التي نشرتها الصحف في الاربعينات ، بمكسيم غوركي ، وقديكون لذلك اثر في روايتي « المصابيح الزرق » ايضا . ما عدا ذلك كتبتالرواية دون ان يكون في ذهني أي اسلوب روائي محدد ، ولهذا قلت اكثر من مرة ، اننا جيل التجريب في الرواية ، ففي بدايةالخمسينات لم يكن لدى القارىء العربي امكانات الاطلاع على الرواياتالعالمية ولا على المفاهيم الروائية في العالم .

بعد ذلك بسنوات سأقرا تشارلزديكنز ، واتوقف طويلا عند روايته « قصة مدينتين » واحبها كثيرا ،لكنني سرعان ما اهملتها حين اطلعت على روايات ارنست همنغواي .هذه عشقتها وما ازال ، لكن فكرة تقليد اسلوب همنغواي لم تخطر لي على بال،رغم ان عالم البحر هو القاسم المشترك بيننا . لقد انجزت روايتي« الشراع والعاصفة » عام ١٩٥٨ ، وكنت قد بدات عام ١٩٥٦ ، اثرالعدوان الثلاثي على مصر ، والضجة التي ثارت حول بطولة البحارةالعرب ، وبعد سنوات اطلعت على رواية « الشيخ والبحر » لهمنغوايولم استشعر ايما اسف لانني كتبت « الشراع » قبل ان اطلع عليها ،فالشراع كانت مرضية بالنسبة الي، وان كنت قد تشردت عام ١٩٥٩ ولماستطع نشر روايتي الا عام ١٩٦٣ ، لاول مرة .

ان فكرة تقليد اساليب الروائيينالاخرين ظلت بعيدة عن ذهني ، لم افكر فيها ابدا . لم تبهرني ايةمحاولة تقليدية او جديدة . كنت دائما تائقا بكتابة الرواية علىطريقتي،وكان الموضوع هو الذييتطلب الشكل عندي ، ودليل ذلك انني بعد كتابة« الشمس في يوم غائم » وهي رواية شاعرية ، رمزية ، اسطورية ، واقعية ، وبعد كتابة « الياطر » وهي

منولوج داخلي بحت ، عدت فكتبت« بقايا صور » التي تحكي سيرة حياتي ، بطريقة تقليدية ، فيهاتطوير نابع من الممارسة ، في طريقة تقديم السياق .

قد لا يكون هذا سببا للتفاخر .ربما كان نقيضه . بعض الروائيين قلدوا الآن روب غربيه ، جويس ، فولكنر ، كافكا ، ولا أحكم على درجة نجاحهم ، اما انا فقد عزفت عن ذلك ، ولم أجد حاجة اليه ، ولم أفكر فيه اصلا .

التطور الذي حدث بين « المصابيح الزرق » و « الشراع والعاصفة » قال عنه غالي شكري انه كان قفزة .. بعد ذلك امتد التطور امتدادا.ومن علاماته البارزة « الشمس في يوم غائم » و « الياطر » وقد تخليت منذ « الشراع والعاصفة » عن الحبكة .وان كنت قد طورت اللغة ، والشاعرية ، والشكل ، وصارت سيطرتي على السياق أقوى ، وزالت الخطابية والحشو والتقريرية تدريجيا ، وبدرجات متفاوتة بين رواية واخرى واحسب ان قدرتي ،التي كثيرا ما لاحظها النقاد والقراء ، على بث الروح في ابطالي ، وجعلهم متميزين ، محبوبين ، فرحين ، مكافحين ، قد انتقلت معي من القصة القصيرة ، ففي قصتي « على الاكياس » ـ من مجموعة « الابنوسة البيضاء » ، نرى اليازرلي ، بطل القصة ، مفعما بالحياة ، حتى انه يوازي « الطروسي » او « المرسنلي » بقوة الشخصية القصصية .

وفي مجال القصة القصيرة ثمة تطور بارز ايضا ، نراه في قصتي « الابنوسة البيضاء » و « مأساة ديمتريو » ، حتى ان بعض النقاد ، ومنهم طلال المؤيد ، يراني كاتب قصة ممتازا . لكنني ، في هذا المجال ايضا ، لم تغرني الصرعات ، ولا البدع الشكلية ، وهكذا ما دفع ناقدا مثل رياض عصمت ان يقول في مجلة « الآداب » : ان قصص حنا مينه قد لا تقف امام اي مقياس فني للقصة القصيرة ، ولكنها ، مع ذلك ، قصص فنية على طريقتها ، تسيطر على القارىء وتدهشه بما لست

ادري . وما عدا « المصابيح الزرق »ليس هناك اية افكار مسبقة تثقل ايما رواية ، انني كاتب واقعي ، ولي افكاري التي تنبع من الذات القصصية ، ولا اسقطها على العمل اسقاطا . « بقايا صور » هي اكثر رواياتي تعبيرا عن الشقاء وشرور الاستعمار والاقطاع ، ومع ذلك لاتجد فيها كلمة واحدة مباشرة .. لقدتعلمت جيدا بعد « المصابيح الزرق » كيف اترك للدلالة الروائية ان تعبرعن نفسها من خلال الرواية وليس من خلال الافكار التي توضع على السنة الابطال عادة .

ثلاثة اشياء تجنبتها دائما فيعملي : الاسقاط الفكري ، الافتعال، الصراخ . انني من كتاب الواقعيةالاشتراكية في الوطن العربي ، ورواياتي شهادة كبيرة على عظمةالواقعية ، على قدرتها اللامتناهية في الاستعانة بمختلف المدارس التعبيرية ، دون ان تفقد الواقعية هويتها المتميزة ، ورغم هذا فان الافكار الجاهزة مرفوضة من قبلي ، سواء في الحوار او بناء الشخصيات او نمو الاحداث .. وقد حدث ان اردت « الطروسي » بطل « الشراع والعاصفة » على غير ما هو عليه في الرواية ، فمد لي لسانه هازئا .. قد تكون وفق ارادة البحر والميناء لا ارادتي انا . وليس معنى هذا انني اترك ابطالي يفلتون مني ؛ لكنني بالمقابل لا احركهم بخيط ، ادعهم يعيشون حياتهم ، دون ان افقد صفة الخالق الادبي الذي يمنحهم هذه الحياة .

ولو سئلت عن الواقعية في « الياطر » و « الشمس في يوم غائم » مثلا ، وكيف تعاملت معها لقلت ان الواقعية تتسع لكل المدارس ، وعلى أرضيتها يمكن أن نقيم بناء روائيا لأي تيار أدبي ، من السوريالية حتى التعبيرية . ان لغة « الاستبطان » في الياطر غنية ورائعة ، لكنها ابدا لا تجانف الواقعية، ولا تدور في فلك التعمية للكشف عن الذات، أو التحليل النفسي ، او لرصد ما هو داخل الانسان .. انها تكشف عن الذات بعمق ، وتفيد من التحليل النفسي ، وتزاوج بين ما هو داخل الانسان وخارجه ، دون ان تلجأ الى الغموض او الجفاف ، او تتقعر في التحليل النفسي .. الواقعية هنا تتبدى سيدة كل شيء .

نفس هذا نجده في « الشمس في يوم غائم » ، فهذه الرواية ذات المستويات المتعددة ، تعرف كيف تمزج الاسطورة بالرمز وتحافظ على واقعيتها الاصيلة .

إن كتاب الرواية احتاجوا الى فولكنر وجويس وغيرهما، وبالغوا في أهمية الرجلين وفي تقليدهما ، اما انا فارى ان فولكنر وجويس كتبا لبيئتيهما وعنهما ، وانا اكتب لبيئتي وعنها ، ان في أسلوب الرجلين ترفا ثقافيا ، ونحن لم نصل الى الترف الثقافي ، لاننا في مرحلة الخبز من هذه الناحية لقد كتب الروائيون ، قبل فولكنر وجويس ، عن مشاكل الانسان في اوربة كثيرا ، ولم تعد هناك من قضايا مطروحة أمام الانسان الاوربي سوى محاولة تفحص ذاته ، بعد ان بلغ مرحلة التحلل في الحضارة البورجوازية ، وبعد ان بدت الحلول امام مشاكله مسدودة الافاق . انهم هناك ، في اوروبا ، ينصرفون عن النظر الى ماهو خارج الانسان الى داخله ، بينما نحن ، وفي كل فن معافى لابد لنا من النظر الى داخل الانسان وخارجه معا

ثم ان اسلوب فولكنر وجويس ، يلائم قضايا اوربا ، ودرجة ثقافتها ، والفراغ المتوفر للانسان هناك كي يقرأ « الصخب والعنف » اكثر من مرة لفهمها ، كما حدث معي بالذات ، اما الانسان العربي الذي تأخذ عليه المشاكل الوطنية والاجتماعية السبل كلها ، فليس بحاجة الى مثل هذا الاسلوب المتعب . انني لا ادعو الى راحة القراء واسترخائهم ، لكنني ، بالمقابل ، لا اريد ان نضعهم امام الاحاجي ، ولا ان نكتب لهم بأساليب غيرنا ، وان كانت هذه الاساليب عصرية وعلى الموضة ، نحن بحاجة الى همنغواي اكثر من حاجتنا الى جويس ، ولدينا امكانية الكتابة على طريقتنا ، وهي الواقعية التي كانت وستبقى ، مدرسة اساسية في التعبير الادبي « ان قراء همنغواي يعدون بالملايين في كل انحاء الدنيا ، ولكن قراء جويس اقلية ، وحاجتنا الى القارىء ، والى التواصل معه ، شديدة جدا ، تقتضينا ان نجد صيغة فنية للتوصيل ، وهذه الصيغة ، في

وقتنا الراهن ، هي الواقعية ، دون صراعات وشكليات ، مثل المونولوج الداخلي المعقد ، الذي يضطر الكاتب معه الى الاستعانة بالحروف السود او النافرة لكي يميز القارىء بين المتكلمين في النص الروائي .

اداة التوصيل المثلى هي البساطة أقول البساطة لا التبسيط ، ومعنى هذا اننا يمكن ان نكتب بأرقى لغة ممكنة ، واكثرها شاعرية ، ونظل نحافظ على البساطة التي لا يجيدها الا المبدعون الحقيقيون . انني اقرأ أشعار نيرودا ومایاکوفسكي واراغون وحكمت وايلوار وأفهمها ، بينما اعجز عن فهم بعض الشعر الحديث عندنا ، فلماذا ؟ واذا كنت انا المثقف اعجز عن فهم بعض هذا الشعر ، فلمن يكتب الشعراء ؟ ولمن يكتب القصاصون الذين اغرموا بشكلية « الموجة الجديدة » للرواية الاوربية ؟ تسألون عن السبب في أن رواياتي تلقى هذا الرواج المدهش ؟ انظروا في اداة التوصيل التي تمتلكها . لااقول قلدوها . معاذ الله . فالاخرون اساتذتي ، لكنهم يستطيعون ، اذا تخلوا عن الشكلية والبهرجة والرغبة في الابهار أن يجدوا طريقهم في التوصيل .

ان كل كاتب يحتاج الى قارىء ، ثم ماقيمة الكاتب دون قارىء ؟ قد لا ادعو الى كتابات يفهمها القارىء العادي ، لكنني ادعو الى كتابة يفهمها القارىء المثقف على الاقل . الامية سبعون بالمئة في الوطن العربي وترتفع في بعض الاقطار الى الثمانين والتسعين ، وعلينا ككتاب ان نربي القراء ، ان نشوقهم الى القراءة ، ان نوصل افكارنا اليهم ، فكيف نفعل ؟ نكتب للنخبة ؟ هذا مرفوض في رأيي . القارىء لا يريد منا ان نكتب اشياء يفهمها فحسب ، بل يريد أن يرى صورته ومشاكله في كتابتنا ولهذا فان الدوران في المتاهات النفسية للبطل المثقف لا تعني الا مثقفا آخر . القراء يريدون ان نطرح قضاياهم ، ونمنحهم الرؤية فيها . لقد تلقيت عشرات ومئات الرسائل حول روايتي « بقايا صور » معظمها يقول : « ان الام » في الرواية . هي امهم ايضاً . هذا ما ادعوه رؤية صورة القارىء في عمل الكاتب . . من هنا يأتي التوصيل . انني افسر

دعوتي هذه بالضرورة التي يستدعيها . حجم هذه القضية كبير ، وقد آن لنا ان نطرحها ، وان نتناقش فيها ، يجب ان نقدم ابطالا يحبهم ، او يكرههم القارىء . اما اللامبالاةتجاههؤلاء الابطال فهي كارثة ، وعلينا ان نتجنبها .

ولقد قيل ، بعد روايتي « بقاباصور » ان لعملية التذكر وقعا خاصا في نفسي ، وانني احن الى الماضي . وقد يكون هذا الحنين صحيحا ، فالمرء نسيج من خيوط حياته التي يعرفها ويحبها ويتذكرها ، لكنني لست ماضوي التفكير ، واعرف كيف افرق بين الماضي وفكر الحاضر والمستقبل ، وكيف انظر من خلال رؤية مستقبلية الى الاشياء الجديدة او التي هي في رحم الجديد ، غير ان طبيعتي ككاتب رواية تميل بي دائما الى البعد عن الحدث زمنيا ، حتى يتاح لي ان اخرج من تحت وطاته الانية ، وانظر اليه بصفاء اكبر وتقدير اشمل .

ذلك ان الحدث الاني يبهظ الروائي ويجعل انفعالاته وردود افعاله تمتزج بكثير من الوان الغلتية في الحب او الكره ، في التذوق او الفهم ، وفي عملية استخلاص الجوهر التي هي كل هدف الكاتب في نهاية المطاف . لهذا فانني ارغب عن تناول الحدث الاني في رواياتي ، وادع التجارب الحياتية التي عشتها تنضج في ذاتي وبهذا فقط يمكنني ان اتناولها في اعمالي الادبية بالصدق والموضوعية اللازمين لها .

لا اريد ان يفهم من هذا انني لا اكتب الا عن الماضي . ان الحاضر والمستقبل هما محط اهتمامي ، غير انه ليس ثمة ماض خال من الاضافة الى المستقبل ، وليس ثمة حاضر الا وهو في الصيرورة الى الماضي ، والمهم أن نمسك بلحظة الازمة في العمل ، وأن نلتقط المادة التي تتحدث عن الحاضر ، او تخدم هذا الحاضر ، برغم انها تتحدث عن الماضي . لا عن الاسقاط وحده ، بل بما في هذه المادة من قابلية حياة واستطالة الى المستقبل .

لقد لاحظت وانا اتقدم في العمر ، ان وقائع الطفولة البعيدة تنطفيء في مخيلتي شيئا فشيئا ، وصور الماضي الموغل في القدم يفرضها النسيان ، ويمحوها التقادم، كما تفعل الشمس والريح والمطر في الصور والازهار التي على القبور عادة ، ولهذا عملت على جمع هذه الوقائع والصور في عمل ادبي روائي ، هو ترجمة ذاتية وغير ذاتية في آن ، لانه يحكي عن حياة عائلة ، وعن بيئة عاشت فيها هذه العائلة ، مسترجعا في ذاكرتي الاشياء كما وعيتها ، أو كما سمعتها من والدي واقاربي فيما بعد ، في عملية توليف وابتكار ، لا تطمس الاحداث كلها ، ولا تستعيد الاحداث كلها، بل تنتقي منها وتبنيها بناء جديدا يقوم على اساس من الحقيقة التي كانت ، ولكن ليس على حرفيتها باية حال .

ذكرياتي ، في « بقايا صور » تبدأ منذ كنت ابن ثلاث سنوات . ان تلك الدار القديمة في مدينة اللاذقية ، والتي هدمت فيما بعد ، تتراءى لي كبقايا حلم ، لانني ولدت وحبوت ودرجت فيها . كانت بدء وعيي بالوجود ، وظلت رؤاها مزقا ، تتجمع وتتفرق ، تظهر وتغيم ، تتسلسل ، ينقطع تسلسلها ، تنقلب تتجلس ، وتمحي بفعل الزمن ، او تمحي بعض اجزائها ، الى ان قبضت على ما تبقى منها ، واعدت الترميم والتوليف وسد الفجوات ، حتى تكاملت بقاياها واستقامت صورا صالحة لمتابعة سياق حياة العائلة .

وقد تسنى لي ان اعرض تلك المشاهد بوضوح ، وبعيدا عن العاطفة الميلودرامية ، لانني حرصت على تظهير الصور كما انطبعت في الذات ، وكما اكتملت مما سمعت من اهلي ، دون ان اسمح لنفسي بأن تنزلق وراء مغريات المشاهد المثيرة وحدها ، او تخترع تلك المشاهد للاثارة ، ومع انني تأثرت ، وانفعلت وبكيت احيانا وانا استرجع طيوف الطفولة البعيدة الشقية ، الا ان هذا التأثر والانفعال والحزن ، ظل بعيدا عن دائرة السيطرة على العمل ، واستطعت في مادتي الروائية ان اكون في منأى عن الميلودرامية وان الاحق الاحداث بحرارة لكن بغير احتراق ، وبغير صراخ ، وبغير

ندب ، وربما كانت قوة أنبعاث الاشياء الماضية في ذاكرتي تعطي تفسيرا لهذا التقلي الساخن للاحداث ، فيحسبها القارىء وكأنها وقعت معي منذ عهد قريب .

ان الماضي له قابلية حياة دائمة في حياتي. في ذاكرتي ينضج ، ويتصفى ويشف كقطرات الماء الصافي ، ومع كل العمق الذي اعيش به الحاضر ، وكل الحلم الذي يسبق المستقبل ويبني مستقبلا احياه ، يندر ان اتناول من تلك القطرات ، من ذلك الشيء الذي تخمر وتكرر وصار كحولا قابلا للاشتعال والتوهج في نفسي ما ان تمسه ومضة الاسترجاع الكبريتية .

لقد كتب « بقايا صور » لتعرض ، من خلال عيني طفل ، بين الثالثة والثامنة ، حياة اسرة في العشرينات ولكن الرواية عرضت ايضا حياة الريف في العشرينات بكل ما فيه من جهل واستغلال وبؤس وتخلف ، وبكل ما اصابه من نكبة الحرير الطبيعي ، هذه الصناعة الوطنية التي قتلها الحرير الاصطناعي وماتت على اثره تربية دود الحرير كاحدى الفعاليات الاقتصادية الزراعية في ريفنا ، وكذلك قدمت الرواية إرهاصات الصراع بين الفلاحين والاغوات ، الذي تجلى في انتفاضة فلاحية لم يذكرها التاريخ الرسمي ، لانها كانت فردية ومعزولة فتألقت مثل نيزك وانطفأت ، تاركة علامة ثورية مبكرة في سماء الريف السوري الغارق في الشقاء ، والذي بدا يتململ ويتمرد ، في انفجارات عفوية صغيرة ، فردية او جماعية .

ان الطفل كان شاهدا على ذلك ومن هو هذا الطفل ؟ انه نموذج ادبي ولهذا ينبغي ان نضع الاشياء في صورتها الصحيحة ونقول ان الادب كان شاهدا ، وكان شاهدا غير محايد لانه كان الى جانب الفلاح ضد الاقطاعي والى جانب القضية الوطنية ضد الهجمة الاقتصادية الاستعمارية التي هي غاية الانتداب الفرنسي في اوائل العشرينات من هذا العام ، ويكفي الادب ان يكون شاهدا ، وعنصر تغيير او الى جانب التغيير .

وعائلة الطفل التي ضاعت في الريف طوال ثلاث سنوات ، تنتهي بان ترحل عن هذا الريف بعد الانتفاضة الفلاحية في عربة جاء بها الوالد بعد اطـــلاق سراحه .

« كانت عربـة بحصـــان واحد ، وبعجلات حديدية كتلك التي جئنا بها الى القرية قبل ثلاثة اعوام ، وفي وسط هذه العربة وضعنا امتعتنا ، وتجمعنا فوقها حول الام ، ومعنـا اختنا الصغيرة الضريـرة ، وجلس الوالد قرب الحوذي ، ولم يتكلم الا نادرا .

كان الليل في أوله ، ونحن نسير على طريق العودة . الدنيا شتاء ، وظلمة ، وريح ، ومطر .

وكان الطريق طويلا ، وقد لذنا بالصمت وطمرت راسي في حضـــن والدتي ، التي ألقت علينا غطاء وقالت :

ـ ناموا يا صغاري . . نحن ذاهبون الى المدينة .

هكذا تنتهي رواية « بقايا صور » ثم تبدأ رواية « المستنقع من حيث انتهت سابقتهـا ، فتقـرأ في أول الصفحة الاولى :

« هانحن في المدينة . . . »

وفي هذه المدينة ، اسكندرونة ، تنزل العائلة اولا في الضواحي ، ثـم تنتقل الى حي « الصاز » ـ ومعناها المستنقع ـ وهناك تعيش ، ونحـن نتابع حياتهـا ، وحياة المدينة من خـلال عيني الطفل ايضا ، في فترة الثلاثينات من هذا القرن وابان الازمة الاقتصادية التي تعصف بالعالـم ، وبصدرها الانتداب الـى سـورية ، فنرى الى فقر الحي ، وفقر المدينة ، وكفاح الحي والمدينة ونضال عمـال المرفأ وسكة الحديـد ، كبـدايات لنضال العمـال في سـورية لتأليف نقابات لهم . . هذه البدايات الصعبة

المؤلة التي تقمعها سلطة الانتداب ، لان النضال الاجتماعي فيها امتزج بالنضال الوطني .

هنا الحياة تختلف . الحياة في « المستنقع » غير الحياة في « بقايا صور » وان كان الفقر واحدا والشقاء واحدا والتململ واحدا تقريبا ، ونظل نتابع حياة عائلة الطفل وحياة المدينة والبيئة العمالية ، من خلال عيني الطفل الذي يروي الاحداث كشاهد عليها ايضا ، الى ان يبلغ الرابعة عشرة من عمره .

هناك نقطة اخرى . يسالونني ، ما ان يقرأوا رواياتي ، الست انت بطل هذه الرواية او تلك ؟ او ليس بطلها هو فلان او فلان . ولقد قلت كثيرا انني لا اكتب عن نفسي . لست بطلا ، بالمعنى الكامل ، لأي من رواياتي وليس في هذه الروايات اية شخصية كاملة ، ماخوذة من الحياة كما هي . انني ارفض الشخصيات الجاهزة ، وكما قال توماس مان : « لا تسالوا دائما : من هذا ؟ لا تقولوا دائما : هذا انا وهو ذاك ، كل ما هنالك ان بعض تعبيرات الفنان تشابهكم . لا تثيروا عن طريق اللغو الشبهة حول الشخصية الفنية لئلا تقيدوا حرية الكاتب ، فهي وحدها التي تؤهله لان ينتج ما تحبون وما يحظى برضاكم ، ودون هذه الحرية هو عبد لا فائدة منه . ان شخصيات اي عمل فني هي انبثاقات للانا المبدع حتى ولو كانت متعارضة . »

واذا ما قادنا ، هذا ، الى التساؤل عن الكيفية التي اصوغ بها بطلي الروائي ، وعن النطفة التي اصنعه منها ، فانني اجيب ان كل الاجنة ، ادبية كانت ام بشرية ، هي من نطفة الواقع . وحين اتناول شخصا من شخوص الحياة او بيئة من بيئاتها ، اتناوله كاساس ، كخامة لها زمانها ومكانها وعلاقتها وحادثتها ، ثم يتطور البطل وفق قانونه الخاص ، دون ان افقد سيطرتي عليه . انني لا اعمد الى صياغة فكرية ابحث لها عن صياغة ادبية . بل اجدني امام صياغات حياتية تبحث من خلالي عن وجودات ادبية لها . هل معنى هذا انني وسيط ؟ لا ، ودون تواضع : انا خالق ادبي . كل شيء يمر في ذاتي ، هناك يتكون ، ينمو تصبح له حياة واحيانا احجب عنه هذه الحياة : افشل في منحه اياها .

مابين الدكتور حسام الخطيب ونقط المنهج

بدر الدين عرودكي

لم يستطع الدكتور حسام الخطيب ـ كما قال ـ ان يخفي عجبه واستثارته من الطريقة التي أشير بها الى دراسته عن رواية «جيل القدر» في مقالي (الحركة القومية والابداع القصصي) ـ المنشور في العدد ٢١٦ من مجلة المعرفة / شباط ١٩٨٠ ـ فتفضل بتوجيه عدة نقط منهجية تتعلق بالامانة المنهجية نشرتها المعرفة في العدد ٢١٩ / أيار ١٩٨٠ .

تناولت النقطة الاولى (المنهجية) إغفالي لذكر دراسته عن «جيل القدر» المنشورة في مجلة « الموقف الادبي » مؤكدا ضرورة ذكر هذه الدراسة حتى ولو لم يكن في هذه الدراسة اي غناء .

وتتعرض النقطة (المنهجية)الثانية الى ظن الدكتور ان الاستنتاج الذي توصل اليه مقالي هو ، فيالحقيقة ، رايه بل واساس دراساته في القصة السورية في الخمسينات .

واشارت النقطة الثالثة ، (المنهجية) ايضا ، الى عدم استطاعة الدكتور أن يتبين ما سماه الاثر التكويني لمقدمة المقالة في طبيعتها .

من يقرأ نقط الدكتور حسام المنهجية يظن ان الامر لايعدو مجرد عتاب يصل الى حد التأنيب في بعض الاحيان . لكنه في الحقيقة عتاب ينطوي على اتهام شديد الخجل والتردد يستحي ان يعلن عن نفسه . ونظرا لخطورة هذا الاتهام فانني اجدنفسيمضطرا الى الرد ومرغما ، في معرض ردي ، عليّ ان اذكر الدكتور حسام ببدهيات لا اشك في انه يعرفها ـ بوصفه استاذا جامعيا ـ رغم انهغفل او اراد التغافل عنها :

١ ـ يعلم الدكتور حسام تماما أن ذكر المرجع في اي مقال معد للنشر في مجلة ثقافية عامة (غير اختصاصية وغير اكاديمية) هو ذكر وظيفي ، اي يجب ان يكون للمرجع علاقة بمايقال في صلب المقال . اما عندما يتعلق الامر بكتاب او اطروحة فالامر مختلف اذ على الكاتب في هذه الحالة ان يذكر كل ما وصل الى علمه او وقع تحت يديه من كتب ودراسات وابحاث ومقالات وتعليقات في القائمة المخصصة للمراجع (البيبليوغرافيا) سواء اكانت علاقتها بموضوع الكتاب اوالاطروحة مباشرة او غير مباشرة .

المسألة اذن لاتمت بصلة لا من قريب ولا من بعيدبما يسميه الدكتور حسام « الامانة المنهجية» . وانما هيطريقة معتمدة في العمل الكتابي .

ثم انه ، من ناحية اخرى ، ومع مجاراة الدكتور فيما ذهب اليه : الم يكن من الامانة المنهجية ان يطالبنيبالا اكتفي بذكر دراستيه فقط عن رواية جيل القدر وانما بضرورة انأذكر ايضا كل المقالات والتعليقات التي كتبت عن هذه الرواية وكاتبهامنذ ظهورها في عام ١٩٦٠ وحتىاليوم.

(كدراسات محمد حيدر وغسان كنفاني وخلدون الشمعة) مادامت النواحي المنهجية هي التي اثارتـه في مقالي ؟

٢ — يظن الدكتور حسام ان الاستنتاج الذي وصل اليه مقالي هو في النهاية « محاولة الكتاب القوميين في الخمسينات اثراء الايديولوجية القومية بمفاهيم الوجودية السارترية » وان هذا الاستنتاج الذي ورد مرة اولى — في رأيه — في بداية مقالي من خلال اشارة عابرة ، هو ، في الاصل رأي الدكتور حسام اصلا والاساس الذي بنى عليه دراساته للقصة في الخمسينات . ولكي لا يظن الدكتور انني «لطشت» رأيه ، أسارع على الفور لأؤكد معه أن الرأي القائل «ان الكتاب القوميين في الخمسينات حاولوا اثراء الايديولوجية القومية بمفاهيم الوجودية السارترية هو رأي الدكتور حسام الخطيب نصا ومضمونا (وقد احلت القارىء في مقالتي على كتاب الدكتور المذكور فيه هذا الراي) ، هو رأي الدكتور وليس رأيي ولا استنتاجي ، بل انني لم أتبنه لا في جزمه هذا ولا في صياغته هذه ولا فيما يؤدي اليه من نتائج .

لكن الامانة المنهجية كانت تقتضي كي تجاري الدكتور مرة ثانية ، ان يقرأ مقالي بقلب مفتوح وبمعزل — خلال فترة القراءة فحسب — عما كتبه هو . لو فعل ذلك لرأى ان الصفحة (١٤٢) من مقالي التي يشير اليها كمرجع للتأكيد بأن رأيه الذي ذكرته بشكل عابر في بداية المقال قد أصبح استنتاجا ، لا تتضمن مثل هذا الراي على الاطلاق ، ولكان لاحظ أن هذا الاستنتاج لا علاقة له بهذا الرأي بقدر ما له علاقة بطبيعة التيار القومي في علاقته مع التيار الاجتماعي على صعيد التعبير الروائي في تبني الاول أولوية الامة وتبني الثاني اولوية الطبقة ، ولاستنتج ان مقالي يقف على القطب المعاكس تماما لكل الاطروحات التي قدمها في دراستيه عن رواية جيل القدر .

انني لا انكر تأثير الوجودية في الخمسينات بالطبع . واذا لم يكن

الدكتور حسام اول من أشار الى هذا التأثير - فكل كاتب كتب عن ادب وفكر الخمسينات في المشرق العربي أشار الى ذلك (هل يريد الدكتور قائمة بالمراجع ؟) - فانه والحق يقال اول من توصل - نتيجة ابحاثه المضنية - الى تأكيد محاولة الكتاب القوميين اثراء الايديولوجية القومية بمفاهيم الوجودية السارترية . لكنني - واستميح الدكتور حسام عذرا - اختلف معه هنا في المنهج وفي الرؤية اختلافا (لا آخذ راحتي فيه على حد تعبيره - لان مجال اختلاف الاراء والتفسيرات في الادب واسع فضفاض) وانما اتقيد فيه بمنظور الرؤية الذي التزمته في مقالي . ولكي ابين عناصر هذا الاختلاط اجدني مضطرا للدخول في لب الموضوع الذي عزف الدكتور عن الدخول فيه ، وذلك على نحو شديد الايجاز :

فالدلالة التي خلص اليها الدكتور حسام في مقاليه اللذين ذكرهما بوصفها الدلالة الاساسية لرواية جيل القدر هي ان مطاع صفدي في الرواية حاول اثراء الايديولوجية القومية بمفاهيم الوجودية السارترية ، بل وانه تابع ذلك في روايته الثانية ثائر محترف ، ثم فشل في مشروعه وكف عن كتابة الروايات . وهذا غير صحيح للاسباب التالية :

آ - ان على الناقد أن يميز بين الكتابة التخييلية Fiction والكتابة المفهومية Conceptuelle لاسيما في حالة كاتب كمطاع صفدي الذي لم يكتب روايات فحسب وانما كتب ايضا كتبا نظرية في موضوع الثورة القومية بالذات . فاذا فعل ذلك واقتصر على الاعمال التخيلية - بوصفه ناقدا أدبيا - فان عليه ان يميز بين مختلف العناصر الاخرى - انـا هنـا نبين للدكتور كيف اننا نتمسك بحرفية التحليل البنيوي - . فلا يجوز له مثلا ، بدون مبررات ان يعتبر الرواية ودلالتها تقومان على سلوك جزئي لأحد ابطالها أيا كانت اهمية هذا البطل (فالاجزاء لا تفهم الا من خلال علاقتها بالكل كما أن معرفة الكل لاتتحقق الا بالتقدم في معرفة الاجزاء) . صحيح اننا نجد مؤثرات سارترية في اقوال نبيل ، احد اهم الشخصيات في الرواية ، ولقد أشرت اليها في مقالي نفسه (ص ١٣٠)

لكن هذه المؤثرات نفسهـا كثيرا مـاـاختلطت بمفاهيم غيبية محلية (ص ١٣٠ ايضا) ، ثم انها تقتصر على نبيل وحده تقريبا ، فكيف يمكن انـنسمح لانفسنا ان نستنتج ان الرواية كلهـامحاولة من الكاتب القومي مطاع صفدي لاثراء الايديولوجية القوميـةبمفاهيم الوجودية السارترية دون ان نبالغ في التعسف ؟ . اذا كانتهذه هي محاولة نبيل ، فانها لم تكن محاولة حسان ، وهو صنو نبيـل ، الذي حـاول العمل على تجذير ايديولوجيته القومية بنزوله الى الواقع الشعبي والتحامه بالجماهير مباشرة بعد فشل عملية اغتيال الديكتاتور .

ب ـ ان دراستي وتحليلي لروايات مطاع صفدي لم ينطلقـا كمـا يظن الدكتور حسام من دراسته الاولىاو الثانية ، او ممـا ورد فيهما من اطروحات ، وانما من منطلـق اخترتما هو المنطلق الذي اشرت اليهفي بداية مقالي . وربما لعبتكتابة هذهالمقالة بالفرنسية اصلا دورا في ذلك سنشير اليـه . ولاكتفي بالتوقف عنـد عنوان الرواية نفسـه : جيـل القدر . ان من يقرأ دراستي الدكتورحسام الخطيب يصل الى ان دلالـة عنوان الرواية تفيد اننا ازاء روايـةتحكي قصة جيل القدر الذي حاول أن يضع الايديولوجية القومية لمواجه الايديولوجيتين الماركسية والدينية. ولكن ما معنى جيل القدر هنا على وجه الدقة ؟ هـل هو الجيل الذي صنع القدر ام هو الجيل الذي وقعتحت ضربات القدر ؟ ثم مامعنىالقدر موضوعيا هنا ؟

الحق انني في اثناء ترجمتي لعنوانهذه الرواية الىالفرنسيةـ فالدراسة كتبت أصلا بالفرنسية لتلقى في حلقة دراسية حول سوسيولوجيا الرواية ـ كنت امام خيارين : اما ان اترجم القدربـ Déstin او بـ Prédestination لكني اخترت الكلمة الثانيـة . اذالاولى تعني المصير في حين ان الثانية تعني ماهو « مقدر من قبل » اي انهاتفيد الكلمة العربية : القدر تماما . بيد ان هذا الاختيار لم يكن ايضـامجرد لعبة لغوية وانما يقـوم على اساس موجود في الروايـة نفسهـاواشرت اليـه في مقالي نفسـه (ص

١٢٧) عندما أوردت نصا من آخر الرواية يصف الصورة الكاريكاتيرية التي رسمها حسان لكل رفاقه (من ابطال الرواية على اختلاف منازعهم وتركيبهم الفكري والايديولوجي) : « صورة الوجوه المضخمة ملامحها بينما تضاءلت اجسادها دون ان تفقد حركتها ، وكانت حركتها عبارة عن زوبعة يطلقها من اللوحة وجه ساخر أشبه بوجه الشيطان » جيل قال عنه حسان : « انه الجيل الذي تعبث به زوبعة من نفحة شيطان » وقال عنه نبيل : « انه جيل القدر » .

القدر اذن وليس المصير . انه ما هو محدد سلفا ، ومكتوب سلفا ، ومرسوم سلفا

ومن هنا ارتباط فعل سرقة القتل بالقدر بالمعنى الذي أشرنا اليه (الشروط التاريخية والاجتماعية) ، فهي ليست مجرد ثيمة مقتبسة وانما هي نتيجة منطقية وتاريخية لهذا القدر الذي يتضح في الرواية وجه شيطان خرافي (صورة روائية) أي الشروط المادية والتاريخية التي تكبل ابطال الرواية وتحددهم جميعا وتوازي فعل سرقة القتل سرقة فعل الوحدة على المستوى نفسه . فليس جيل نبيل من اطاح بالديكتاتور وليس جيله من حقق اول وحدة في تاريخ الامة العربية الحديث ؛ واذا كان نبيل قد سافر الى الجزائر ليلتحم بالفعل المادي بعد ان سرق منه ومن جيله الفعل فكان ذلك حلا مؤقتا وتعويضيا له عن عجزه فان اكتشافه لفعل الوحدة وقد سرق منه لم يترك امامه سوى ان يئن احتضارا مع كمانه في غرفته بينما تتناهى اليه اغنيات الفرح بالوحدة التي لايستطيع الا ان يهلل لها ولكنه يعرف يقينا انها ليست من صنعه (ألا يرى الدكتور ان المشهد الاخير في رواية جيل القدر هو تمهيد أولي لمشهد الكسوف العام الذي يخيم في نهاية رواية ثائر محترف ؟) .

فاذا كان الدكتور حسام يرى ان « من باب الامانة المنهجية الا أرميه بعدم تفحص الدلالة بل بالخطأ في الحكم » لانه تفحص الدلالة ووجد ان « فعلة القتل مصطنعة ومسقطة اسقاطا » فان الرد عليه هو انه لم

ينظر الى فعلة القتل وسرقته بوصفهدلالة وانما بوصفه ثيمة . واذا كان الدكتور يصر على انه يعتبر سرقةفعل القتل دلالة وان هذه الدلالة مصطنعة ومسقطة اسقاطا فكيف يستقيم لـه اذن ان يتابع الاهتمام برواية دلالتهـا الاساسية مصطنعةومسقطة اسقاطا ؟ الا يجدر بنا ان نرمي مثل هـذه الرواية في سـلةالمهملات ؟ ان الدلالة مسـألة خطيرة، فهي ليست ثيمة وانما هي مآل كل العناصر المقوّمة للرواية (عناصرها البنائية والمضمونية) فاذا سقطتسقطت الرواية معها . مرة اخرى أجدني مضطرا للتكرار بأن انشغالالدكتور بالمقارنة كثيرا ضيع عليـه فرصة أن يهتم بالدلالة ويرى شمولهابالنسبة لبناء الرواية ومضمونها معا.

من الممكن القول ، وهـو قولبحتاج الى تفصيل لا مجال هنـا لاثباته بطبيعـة الحال ، ان مطاعصفدي قد حاول في كتاباته المفهومية ان يستفيد من الفكر السارتري .بيد ان هذه المحاولة التي تتضح تماما في كتابه « الثورة في التجربة »(دار الطليعة ١٩٦٣) تستفيد من فكر سارتر في مرحلة « نقد الفكرالدياليكتيكي » - اي مرحلة التوفيق بين الوجودية والماركسية اكثر ممانستفيد منمرحلة «الوجود والعدم» اما في الكتابات التخيلية ، فلا يدلكي نقول ذلك من ان نهمل ثمانين في المائة من رواية جيل القدر و ٩٠بالمائة من رواية ثائر محترف ، هذا اذا استطعنا فعلا أن نجد علاقـةما بـين الفكر الوجودي السـارتري كما يفهمه الدكتور حسـام وبينالفكرالقومي ، أي فكر قومي .

ج - ثم ان هم الدكتور حسامفي دراسته الثانية - التي لم أجد أي مبرر للاشارة اليها في مقالتي - أن يبين فيما اذا كانت رواية جيل القـدر تاريخيـة ام فلسفيـة امسياسيـة .. (الموقف الادبي ، العدد ٦ / ١١ - ١٩٧٥ ، ص ٣٢)معالجا طريقتها الفنية وشخصياتها والشخصية المركزية فيها بعـد أنقام بعرضها منطلقا في كل ذلك من (الكاتب وروايته) . أما ما كانيشغلني في مقالي فهـو على النحو التالي : الرواية في دلالتها الاساسيةوالكبرى ضمن سلسلة من الروايات

ذات الدلالات المماثلة والتي تندرجمعها في خط واحد من ناحية ، وعلاقة هذا الخط مع مشاريع وطموحات وخيبات أمل جماعة اجتماعية محددة في دراستي حصرابالفئة المثقفة الشابة في حزب البعث في الخمسينات. ما كان يهمني ليس مطاع صفدي وحده الذي كان واحدا من هذه الفئة وانما رؤية هذه الجماعة كما تمت صياغتها في نهاية الخمسينات وتماثل هذه الرؤية مع الرؤية التي عبرت عنها الرواية . هذه الرؤية سمحت بأن يتخذ ،على سبيل المثال ، قرار حل الحزب في مطلع الوحدة من فوق دون ان تشارك به جماهير الحزب الفعلية ، وسارت نحو المنعطف الحاسم للحزب في الستينات بتبنيه للاشتراكية العلمية .

والخلاصة ان الدكتور الذي كتب دراسة ادبية وصفية في (الموقف الادبي) لم يكن يهدف الى تبيان الدلالة التاريخية والاجتماعية لهذه الرواية بقدر ما كان يهدف الى تحديد مدى استحقاقها لوصف الرواية وما يمكن أن يضاف الى هذا الوصف (تاريخية ، فلسفية .. الخ) كما أنه عندما كتب دراسته المقارنة كان يهدف الى تحديد تأثير سارتر والفكر الوجودي على ما فعله مطاع صفدي في روايتيه وقصصه اكثر مما كان يهدف الى تبيان عناصر الابداعية الحقة في هذه المبدعات . المسالة اذن مسالة اختلاف منهج ـ هنا يمكن الحديث عن نقط منهجية . ذلك أن همنا كان مختلفا ، وأرجو ان يكون الدكتور قد لاحظ ذلك، كان محاولة دراسة سوسيولوجية لا تتناول العمل الادبي كوثيقة وانما في كليته وعلاقة هذا الكل مع بنية الجماعة التي سمحت له بالتكوّن على هذا النحو دون ذاك .

٣ ـ هنا أصل الى النقطة « المنهجية » الثالثة التي اوردها الدكتور حسام . فهو كما يقول لم يتبين اثر المقدمة عن المنهج البنيوي التكويني في طبيعة المقالة كما ذكرته المقالة « بمبشري البنيوية في التأليف العربي ... » الخ .

من الطبيعي الا يجد الدكتور فيمقالي ما يريد ان يجده ما دام لم يجد فيه الا تكرارا لآرائه دفعتهالى تحرير نقطتيه المنهجيتين . واذا كنت قد وضحت في الفقرات السابقةمدى صحة ما يسوقه وبينت الاختلاف الجذري بل والتعارضبين تناوله وفهمه للرواية وبين تناولي وفهمي لها ، فانني سأعيدمرة اخرى الى مقدمة المقال ليقرأها وليرى أن هذه المقدمة تعرض بايجاز شديد المنهج - هنا مرة اخرى نتحدث عن منهج - الذي عملتعلى الاستفادة منه في دراستي لروايتي.مطاع صفدي وهاني الراهبفي مقالتي ، وليلاحظ ان هذا المنهج يؤدي لا الى دراسة في النقد الادبيكالذي يمارسه الدكتور حسام وانما الى دراسة سوسيولوجية للرواية،وليرى ايضا ان هذا المنهج يلح على الاعتماد على نص الكاتب وحده ولاشيء غيره عند القيام بعملية (الفهم) للعمل المدروس ، اي استخراجعناصره المقومة وبنيته الشاملة ، وانه لا يجيز أن يزعم - بأي حق ؟- أن البطل هو الكاتب ، لان هذه المسألة ، في نظر هذا المنهج ، مسألةمزيفة ولا ضرورة نظرية لها الا على مستوى دراسة الافراد في لحظةتاريخية ما ، ولينتبه الى أن هذا المنهج يوضح ان على البنية الدلاليةالتي يتم استخلاصها من العمل المدروس أن تكون قادرة علىاستيعاب الجزء الاعظم ان لم يكن جميع العناصر المقومة لهذا العمل ،بعبارة أخرى ان (تفسير هذه العناصر جميعا يجب ان يتمبدمجها في هذه البنية الدلالية ، اي برؤية وظائفها ضمن هذه البنية ،واخيرا ليتبين أن الفاعل في الابداع الادبي المتماسك ليس الفرد ، وانماالجماعة ، وان على الباحث ان يحدد نوعية وطبيعة العلاقة التي تقومبين البنية الذهنية المستخلصة من رؤية المبدع من ناحية ورؤيةالجماعةالاجتماعية من ناحية اخرى .

فهل كان مقالي غير تطبيق شبهمدرسي لكل ما سبق يا دكتور ؟

عندما كتبت هذه الدراسة يادكتور حسام،وقد كتبتها بالفرنسية كما ذكرت قبل ان أنقلها الىالعربيةواقرر نشرها - وقد تمت كتابتها في مطلع عام ١٩٧٥ ، لتلقى في حلقة دراسية حول سوسيولوجيا الرواية ،

كنت على وعي تام بأن مستمعي من الاساتذة ومن الطلبة يعرفون أكثر مني اصول البنيوية التكوينية وتطبيقاتها ، ولم يقل لي أحد ممن سمعوا هذه الدراسة وقاموابمناقشتها - اساتذة كانوا أم طلبة - ان الطريقة التحليلية التي قمتبها لا علاقة لها بالمقدمة النظرية ، او أن هذا التحليل هو من النوعالتقليدي المعروف ، وأنت أدرى ولا شك بأن التماسك النظريشرط أساسي في أي تحليل يقوم به المرء ضمن جدران الجامعاتالفرنسية . لذلك ، فالمسألة ليست بالنسبة لي مسألة منهج تقليدي او غير تقليدي ، كما انني لست من عشاق (الموضات) ، فالمنهج الذي اعمل بموجبه قديم لا قدم ماركس فقط وانما قدم باسكال .

ان النقد الذي وجهه لي بعضالاصدقاء هنا عندما رأوا الدراسة منشورة بالعربية انني لم أتوسععند نقلي للدراسة الى العربية في شرحالمفاهيمالتيعددتها واستخدمتهافي التطبيق . لكني أجبت : لعل التحليل نفسه يعوض هذا النقصالذي لم يشعر به مستمعيالفرنسي. لكني كنت على خطأ فيما يبدو : فحتى الدكتور حسام الخطيب لاقى صعوبة في ربط المقدمة بصلبالمقالة . ولقد فهمت سبب ذلك لمجرد خلطه بين البنيوية التكوينية والدراسات البنيوية الاخرى ، ومن يبشر بها ممن « ينتهون الىدراساتمن النوع التقليدي المعروف » على حد تعبيره .

ثرثرة لا اعتذر عنها

أحمد محمد عطية ـ القاهرة

قليلة هي دواوين الشعر التي تصدر في مصر هذه الايام ، فالميدان الادبي تتنازعه الرواية والقصة القصيرة . وقد كانت القصة القصيرة الى سنوات قليلة ماضية ، هي الفن الادبي المسيطر على الحياة الادبية سواء لدى جيل الكبار او جيل الوسط أو جيل الشباب . غير ان هذا الموقف اخذ في التحول تدريجيا حتى افضى الى سيادة فن الرواية وحتى لا يتشعب موضوع هذه المراجعة ، لديوان الشاعر محمد مهران السيد الجديد « ثرثرة لا اعتذار عنها »* ، فاني اقول ان الشعر كان خارج هذا السباق . وانه لم يكسب أرضا جديدة في النشر أو لدى المتلقين على السواء . فاهم الدواوين الشعرية وهي جد قليلة لم تزل خارج مصر ، بل ان رواد الشعر الحديث غادروها الى الخارج ايضا ، فصلاح عبد الصبور في الهند وأحمد عبد المعطي حجازي في باريس وغيرهم وغيرهم . ومع ذلك فان حركة الشعر الحديث لم تزل حية ، وعلامات حياتها مجلة الشعراء الشبان « اضاءة ٧٧ » التي نوهنا بها في عدد سابق من مجلة المعرفة ، وبعض القصائد والدواوين القليلة الصادرة على نفقة اصحابها او عن دور النشر الخاصة أو عبر منابر النشر العربية .

* ديوان شعر لمحمد مهران السيد ، نشر دار الموقف العربي بالقاهرة الطبعة الاولى كانون الثاني ـ يناير ١٩٧٨ ، ١٤٣ صفحة قطع صغير .

لذا فان صدور ديوان « ثرثرة لااعتذر عنها » للشاعر محمد مهران السيد ، وهو شاعر من جيل الوسط يعد اضافة جديدة لرصيد الشعر الحديث في مصر ، مع انه يضم قصائد كتب اكثرها من الستينات واقلها في السبعينات حتى سنة ١٩٧٥ . ولا اعرف لماذا لم يضمها الشاعر في دواوينه السابقة الصادرة في نفس الفترة الزمنية . فديوانه الاول « بدلا من الكذب » صدر سنة ١٩٦٧ ، كما اشترك مع مجموعة من زملائه في مجموعة شعرية بعنوان « الدم في الحدائق » سنة ١٩٧٠ ، كما ان له مجموعة شعرية نشرتها مجلة الثقافة سنة ١٩٧٦ في ملحقها المحتجب ، وذلك اضافة الى مسرحيتيه الشعريتين « الحربة والسهم » الصادرة سنة ١٩٧١ ، و « حكاية وادي الملح » سنة ١٩٧٦ ، ولكن يبدو لي ان الطابع السياسي الصريح لقصائد هذا الديوان هو الذي اخرجها من دواوينه السابقة ودفع بها الى هذا الديوان .

فمحمد مهران السيد في هذا الديوان ، شاعر سياسي واضح ، يتجنب كل غموض الشعر الحديث ولانه يصدر عن مفاهيم سياسية فانه حريص على التوصيل ، ومن ثم على الوضوح والصراحة والرمز البسيط وهذا بدوره اثر في كلمات الشاعر ومفرداته المألوفة والمتداولة ، وما طبع ديوانه بالواقعية الماثلة في الصور والرموز والحكايات والقصص ايضا . وبالرغم من هذا الوضوح وتلك الصراحة فان معظم قصائد الديوان لم تقع في الجهر او المباشرة او الخطابية بل حافظ الشاعر على الايماء والايحاء والرمز البسيط الشفاف . كما احتوى الديوان على بعض القصائد الذاتية والاجتماعية التي تتسم بالرؤية التقدمية . وسانتقي في هذه المراجعة بعض النماذج من كل نوع ، للايضاح والتعريف .

فقصيدته « عفوا ، انا لا اعطيك الحكمة » (ص١٧ — ص٢٨) قصيدة سياسية طويلة من تسعة مقاطع مؤرخة بسنة ١٩٧٠ ، وهي انموذج لامتزاج الرؤية السياسية والذاتية لدى الشاعر . ومع انها قصيدة سياسية معنى ومبنى الا انها تكاد ان تخلو من مفردات السياسة . ومع

ذلك فهي قصيدة قوية وواضحة وصريحة ومفهومة بلا تقعر اوغموض وتشكل المقاطع التسعة رحلة من الزمن عبر تيار الشعور والارتداء للخلف واختلاط الازمنة . ففي المقطع الاول يعلن الشاعر عن رؤيته القاتمة للواقع اجمالا ، وهي رؤية قاسية حقا :

لم تبق أيام الخنا
للحر ، في هذه الدنا
كرما .. ولا
نخلا .. ولا
ظلا .. ولا
ماء .. ولا
فالرمل غطى كل واحات المنى

ثم عبر تيار الوعي والارتداد بالزمن يصور الشاعر في المقاطع التالية مأساته الذاتية والسياسية في الايام الماضية من خلال الصور البحرية الواقعية ، وبروح الحكمة . فنرى كيف تمت التصفية وكيف تهاوت الاحلام ودفنت تحت الرمال ، بايدينا بالتبرير والجشع ، وليس بفعل قدر غيبي ، فالشاعر يصدر عن منظور واقعي سياسي :

نخلتنا ايدي الايام العفنة
فتساقطنا الواحد .. بعد الواحد
والحفنة تتلوها الحفنة
وتفرقنا نلتزم زوايا التبرير
وتجادلنا ، من منا المحتال ومن فينا الفرير ؟
من باع الطفل العريان الفاقد أبويه ..
— بكرسي مشبوه ؟
ورفعنا ايدينا في وقت واحد
يتحسس كل منا راس اخيه

وتقاذفنا ثوب التهم الشوكية من ذعر
ـ يقصد منه التمويه
وتبجحنا ، حتى جف الريق المر ، فآثرنا
ـ الغوص بقيعان المدن الصحراوية
وطفونا .. فاذا بي وحدي المشدوه

هكذا صور الشاعر عبر الزمن الماضي مبررات السقوط والرؤية القاتمة القاسية ، وهي رؤية سياسية مالوفة ومعروفة ، ولكن مفردات الشاعر وتشبيهاته واستعاراته ورموزه وصوره المتصاعدة في قصيدته الدرامية اضفت على الواقع المالوف ابعادا جديدة ، واضاءته اضاءة جديدة ، جعلته اكثر وضوحا . هكذا اذن بوغل الشاعر في الزمن ليفترق من الذاكرة وعبر تيار الوعي الصور الواقعية المتخزنة ، التي ادت الى رؤيته القاتمة المعبر عنها بالرمز والرمل الذي غطى كل الآمال والاحلام . فالزمن في قصيدة محمد مهران السيد من الشمول بحيث يستوعب كل الازمان والعصور . وهو لا يسير في خط مسلسل ، بل يستخدم الشاعر اسلوب القطع والمزج ، حتى يساعد على إثراء قصيدته بالصور الزمنية والمكانية المنوعة . وعندما يأتي الى الزمن الحاضر ، بعد تشخيصه لامراض الزمن الماضي ، فانه يقول في صراحة أقرب الى المباشرة :

عفوا
فانا لا اعطيك الحكمة
لكني أضرب فوق الوتر الحساس
حتى أوقظ فيك النخوة !
. . . .
.. فلترفع راسك يا وطني فوق اللجة ..
ـ ورذاذ الايام الجهمة

ثم يدلف الى التصوير الواقعي الفوتوغرافي لهذه الايام الجهمة بعبارات ومفردات غير شعرية ؛ مثل «عصابات المافيا» و «هواة الانتيكات» و « البذخ المستورد » و «السيارات البراقة » . ولعل ما يبرر استخدام الشاعر لهذه الكلمات والعبارات ،هو حرصه الشديد على الوضوح والتوصيل ؛ لذا نجده يقول في لغة اقرب الى التقريرية :

لم يبق لنا شيء فيك .. يشير الى اصله
من مدخلك المفتوح على مصراعيه ..
ــ الى آكر الابواب
الا الخوف من المجهول ، وحميات الصيف ،
ــ وجدب الايام المتلاحقة الانفاس

هذه هي معطيات الماضي والحاضر في القصيدة . لذا يحق للشاعر ان يتساءل بمرارة وإحباط واغتراب : « أكل التجارب كانت هباء !؟ » ومع ذلك فان الشاعر ينادي محبوبته ومعشوقته « الوطن الام » ــ التي تركها الاحبة والابناء ، ان تقربه منها ، فهو وحده الذي لم يرحل ولم يغادرها ولم يكف عن حبها .

هاجروا فوجا ففوجا ــ وخلا الجو ،
ــ لابناء التبني ،
.. قربيني ، فانا ما زلت مفتونا اغني
لك ، يا جرح الرجال المبعدين
في متاهات الوعود الانثوية ،
.. قربيني ، فانا أهواك مشدودا الى الحائط ،
ــ أو في محجر البازلت ، مثقوب الهوية

ثم يأخذ في شرح مبررات حبه للوطن بمفردات واقعية من لغة القرية وفلاحة ارض الوطن ، فتردكلمات «الشادوف والمحراث والفاس والمواويل الحزينة » .

ويختتم قصيدته برؤية رومانسيةوصور رومانسية ، معبرا عن حبه بتنويع آخر :

يا بلادي ..
(لك حبي وفؤادي)
مجلسا في الظل ، أو منفى نحاسي الجدار
زورقا يمضي الهوينى ..
.. أو حطاما ..
.. في القرار

هذه هي قصيدة مهران السيد« عفوا ، أنا لا أعطيك الحكمة » ، وهي أنموذج لقصائده السياسية التي بين الرؤية السياسية والذاتية ، وتجنح الى الوضوح والصراحة ،وتحاول ان تبتعد عن المباشرة والتقرير ، وتنجح الى حد كبير في تجنب الصراخ والخطابية .

ومن قصائده الاجتماعية، قصيدته« القاهرة ظهرا » . وفيها يتبع الشاعر اسلوبالقص وبناء الحكاية،ويدلي بمفاهيمه الاجتماعيةوالانسانية عبر حكاية « مومس » ، ومن خلالالمطابقة بين النقيضين : الطهارة والعهر . ولكن المومس لديه هيمجرد فريسةوضحية فقيرة للاثرياء، ترنو الى الطهارة والنظافة والبراءة. والصور كلها في هذه القصيدة بصرية وواقعية مأخوذة من الحياة اليوميةفي القاهرة وقت الظهر . وهو اختيار ذكي يشير الى عناية الشاعرواهتمامه بعنصر الزمن وتوظيفه في قصائده . ففي هذا الوقت تزدحمشوارع القاهرة بمئات الالاف من البشر يتدفقون في زحام هائلتتقيؤهم الدواوين الحكومية والمؤسسات والشركات ، فيزيدونمن تأثير حرارة الظهر وغبار القاهرة المتدفق ايضا من جبل المقطم الترابيالمحيط بها . ويختنقون بالعرق والزحام . عبر هذا الزحام الذيصورته كلمات الشاعر الواقعية وقف الشاعر تحت مظلة احدىمحطات الترام مع كتلة البشر التي ضمته مع رجل كفيف والمومس . فلننظر كيف جاءت صورة القاهرة

المزدحمة الحارة ظهرا في قصيدة الشاعر محمد مهران السيد «القاهرة ظهرا» :

كانت وكنت مثلها ، وكل كتلة البشر
.. ألقت بنا الصدفة
على محطة الترام ،
تحت المظلة التي لا نفع في وجودها ..
ــ ولا ضرر !!

تنوء بالوقفة
مخضبين .. بالغبار والعرق
وغارقين في ملوحة الزحام

في هذا العذاب الملوّن بالعرق والغبار والمختنق في الزحام ، وجد الشاعر «المومس» دون ان يسميها بل انه يترك الصور الواقعية البصرية تدلنا عليها ، من « ثوبها التوتي » الذي « يزوغ الدوار » الى « شعرها المغسول كما تريده الحرفة » الى غير ذلك من الصور الوصفية التي تدلنا على المومس . ويمضي الشاعر بحكايته ليقص كيف اقترب منها واقتادها بسيولة ، وكيف تجاوزت به مبادلا اياها الهوى الكاذب ، حتى ظهرت سيارة تمثل الثراء فتركته لتركبها دون كلمة واحدة منه او منها . فقد جاءت لترمز للوضع الاجتماعي . ويصورها الشاعر بالمفارقة في الحركة ، فبينما تبطىء السيارة تندفع الفتاة اليها ، بلا تحرج :

وبعد شارعين لا اكثر
تباطأت سيارة ، فاندفعت
.. تشق نحوها الطريق كالحسام
وهكذا ، بلا تحرج .. ولا ما يشبه السلام !!

اما ختام هذه الحكاية ففيه كل الدلالة التي يومىء اليها الشاعر من وراء حكايته الشعرية هذه . يجيء الختام في صور متتابعة ، فتظهر الفتاة مطرقة في السيارة كالاسيرة بينما ترنو بعينيها ، كنحلة ممزقة .. وشعرها ممزق ، الى جدائل البنات البريئة الطاهرة ، فيبدو سقوطها سقوطا للمجتمع وللتفاوت الطبقي وضريبة الثراء ، الذي رمز له الشاعر بالسيارة التي تأسر الفتاة بكل ماتمثله من قوة الطبقة وثرائها :

وفجاة رأيتها .. تطل من اشارة العبور
ــ مطرقة
منديلها الاصفر
يضم شعرها الملبد القصير
تجوس حينا
عصا ، تضيء للضرير
وصوتها الاخضر ..
يردد السؤال .. والدعاء ، في رتابة
ــ بلهاء مزمنة
وعينها تهوي ، كنحلة ممزقة
على «جدائل» البنات و«الصنادل» الملونة

هذه هي الرؤية الاجتماعية التقدمية التي يومىء اليها الشاعر ويوحي بها من خلال قصته الشعرية او قصيدته القصصية « القاهرة ظهرا » ، التي حملها الوضوح ببعض المفردات المنقولة من الواقع اليومي ولغة الحياة العادية .

ومن قصائده الذاتية القليلة ، التي يعبر بها الشاعر عن همومه وعن وحدته وعن غربته وعن إحباطاته وعن آماله ايضا ؛ قصيدته الجميلة « الحب .. يشرق على بحار الليل » التي ينسج فيها الشاعر خيوط الامل رغم كل الآمال المحبطة التي طال به انتظارها . وهي قصيدة تقع

في أربعة مقاطع ، يعبر كل مقطع عن مرحلة من مراحل الحكاية التي يقصها شعرا مستخدما مفردات من عالم البحار :

قانطا عشت وحيدا
في قرى الصيد البعيدة
ينسج الموت حوالي .. خيوطا في العشيات
ـ البليدة
وينبض الشاطىء العريان في الفجر ..
ـ جليدا
كل ما ابنيه .. تقصيه التنانين .. بعيدا
كل احلامي .. زبد
وانحسارا دائما ، كانت حياتي .. ليس فيها
ـ اي مد
كنت منفيا على طول الابد

بهذه المفردات والصور البحرية يعبر الشاعر عن همومه مع رحلة حياته ، التي اسماها بحار الليل ، لهذا تطابقت الكلمات والتعبيرات والصور مع عالم البحار . وفي المقطع التالي تتوالى الصور المأخوذة من عالم البحر ايضا ، فياتيه الامل في شكل « حورية البحر » ، وعبر الصور الحسية الثرية :

واتت حورية البحر على غير انتظار
خصلة الشعر الندية
موجة قد جمعتها الريح من كل
البحار
والعيون الساحلية
اوقدت في الفنار
انفها الشامخ في الوجه .. شراع ، يتحدى
شعب اليأس وقرصان الدوار

وانه ليناديها أن تعود لتنقذه من عالمه المحبط وشباكه المجدبة وكوخه المنفى الصامت . اما الحورية فهي ربة الشعر التي يأمل الشاعر ان يبدأ بها عمره الجديد . انه يناديها نداءات جميلة رقيقة ، يناديها ان تنقذه من النفي والصمت والسيف الذي جز قصائده :

في زمان الموت . . يا عمري الجديد؟
. . خطوة تخطينها فيه ،سيشفى من عذاب
ـ النفي والصمت المخيم
ويموت العنكبوت
يسقط السيف الذي جز القصائد
وتسلى بالزهور ،
. . لا تقولي انه . . ، لا . . بل تعالي
نشعل النار بركن . . مات فيه الدفء من عهد
ـ بعيد
لم يصل الحب يوما ها هنا ، او احرق الوجد
ـ البخور
والمقاعد
لم تذق طعم الحضور . .
. . .
فتعالي . .
نجعل الشرفة مرجا لكروم . . لن تموت
يصبح الكوخ . .

. . ولا كل البيوت

بهذه القصيدة الجميلة « الحب . . يشرق على بحار الليل » يختتم الشاعر محمد مهران السيد ديوانه الجديد « ثرثرة لا اعتذر عنها » ، وبها اختتم ايضا هذه المراجعة ،التي عملت فيها على التعريف بالشاعر والديوان ، ببعض النماذج الشعرية المعبرة عن النوعيات الواردة في الديوان ، حسبما يسمح المجال .

رواية « اللاز » واشكاليات الثورة الجزائرية

الزاوي محمد أمين

- ١ -

نشرت مجلة المعرفة « السورية » الصادرة عن وزارة الثقافة والارشاد القومي العدد ٢١٦ السنة الثامنة عشرة ــ فبراير ١٩٨٠ ـ مقالا نقديا تحت عنوان: « اللاز » هل هي رواية الثورة الجزائرية ؟ للناقد سمر روحي الفيصل .

وقد وقف الناقد موقفا جمركيا عنيفا ... بل وأعظم من ذلك وصيا على الثورة الجزائرية ، من خلال ادانته لرواية « اللاز » للطاهر وطار . واذ احاول ان اناقش معه ومع القارىء بعض المفاهيم والاحكام والاستنتاجات التي دفع بها الناقد ، انبه من البداية على ان الاستاذ « سمر روحي » غابت عنه « اشكاليات الثورة الجزائرية » والارهاصات التي أحاطت بها ، ولم يستطع الوصول الى استكشاف الاتجاهات التي تجاذبت الثورة ... وحاولت بعض الحبال ان تجرها الى نقطة معينة ... ولقد كان مؤتمر « طرابلس » ومؤتمر « الجزائر » لحزب جبهة التحرير الوطني ــ الحزب الحاكم ــ يركزان دائما على العناصر المنحرفة والمتحالفة مع الاقطاع والرجعية والبورجوازية الكمبرادورية ... وادانتها بشدة ... كما كانت اغلب خطب الرئيس هواري بومدين التوجيهية شديدة اللهجة في تعرية العناصر « المنحرفة » والتي تستثمر« ثوريتها» لضرب الثورة وامتيازاتها الاشتراكية .

وكان الطاهر وطار الروائي الجريء والوحيد لحد الان - في حدود ماقرات - الذي استطاع ان يكتب بصدق فني راق ومسؤولية «المؤرخ المبدع» عن مرحلة حساسة وخطيرة في الثورة الجزائرية، بل كانت مرحلة التحول الفعلي للثورة وعليها تبنى كل ايجابيات واخطاء ثورتنا التشييدية حتى اليوم .

ويأتي صدقها الفني من كونها استثمرت « التجارب » الشخصية والتاريخ وكل الحركات النضالية كوحدة متداخلة وغير مجزاة ، ودون تشويه ، ومن موقف فكري صحي علمي ومن موقع طبقي واع للتطور التاريخي في البلاد .

- ٢ -

يقول الناقد : « إن الطاهر وطار وضع على نفسه وعدا في ان يكتب عن الثورة الجزائرية وإنجازاتها بعد الاستقلال حتى يدفع عنه البلاء .. » او حتى « يشلل الشرطي » على حد قوله ...

إن المطلع على نتاجات وطار الروائية والتي لا يمكن ان يفصل بينها الا في اطار شكلي او مدرسي ، يتأكد من أن الطاهر وطار كتب ثلاث روايات عن مرحلة ما بعد الاستقلال ... وترجم بعضها الى لغات عالمية .

كتب رواية « الزلزال »(١) وقد ترجمت الى اللغة الروسية واللغة الفرنسية ... وكتب رواية «عرس بغل »(٢) وهي مطروحة في الاسواق والمكتبات السورية وقد طلبها المندوب الثقافي السوفياتي في الشرق الاوسط لترجمتها الى الروسية .

---

(١) الزلزال : طبعة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع .

(٢) عرس بغل : طبعة دار ابن رشد بيروت

وجاءت رواية « اللاز ، جميلة ، العشق والموت في الزمن الحراشي »(١) وهي الجزء الثاني من رواية «اللاز»الاولى وقد نشرتها جريدة «الجمهورية» الصادرة « بوهران »الجزائر في حلقات متتالية ... كما نشرت منها مجلة « الوطن العربي » – فيما أذكر – ست حلقات ... ثم تدخلت بعض الجهات المرتبطةبالمجلة والممولة لها فأوقفت الرواية.

والرواية الاولى « الزلزال » عملابداعي ضخم من حيث طرحه ورؤيته وزمنه ، فهي تناول وبحثفي المسألة الزراعية في الجزائر والتي تمثل العنصر الاساسي للاقتصادوالتنمية الوطنية نظرا لانها تمس أكثر من ٨٠٪ من الجزائريين ،ولقد جاءت « الزلزال » لتعري الاقطاع ومواقفه العفنة والانتهازيةالمتخاذلة الساعية لعرقلة تطبيق الثورة الزراعية وضربها مستثمرةالثقافة الاقطاعية ورواسب الثقافة « المتروبولية » . لقد بين الروائيان الثورة الزراعية كشفت اساليب الاقطاع كطبقة مهترئة تلفظ أنفاسهاالاخيرة ، أمام مجمل التغيرات على مستوى البنية التحتية والفوقية للفلاح وكل الانسان في الجزائر ... ان هذه الثورة جاءت تتويجا لتاريخ النضال للفلاحين الجزائريين والهادفة الى « القيام بتوزيع عادلوفعال لوسائلالانتاج الزراعيوأولى هذه الوسائل هي الارض ... »(٢) و « تحقيق الظروف الآيلة الى التحويل العميق للارياف ... ودمجالفلاحين في مجهود تنمية البلاد ، بالاستفادة من ثمرات تعبهم ...وتجهيزهم بوسائل الانتاج اللازمة للزراعة »(٣) انها الثورة التي تهدف الى خلق انسان جديد ...

وعندما كتب وطار الرواية لم يكنعفويا في اختيار محددات الرواية.. بل كان ذكيا حتى في اقتناء المكان الذي تجري فيه الاحداث

---

(١) اللاز ، جميلة ، العشق والموت في الزمن الحراشي : نشرت حلقات في جريدة « الجمهورية » – وهران – الجزائر .

(٢) ميثاق الثورة الزراعية « النصوص الكاملة » : المركز الجزائري للاعلام والثقافة – بيروت .

(٣) نفس المرجع .

والحوادث الروائية ... انها منطقة« قسنطينة » اين يهيمن الاقطاع والفكر المحافظ والثقافة السلفيةاكثر من اي منطقة اخرى في الجزائر ... ولهذا الواقع الذيتعيشه مدينة « قسنطينة » تبرير تاريخي علمي .

ومن خلال الرواية وقف وطار مع الثورة الزراعية . كاختيار لا يمكن الوصول الى الاشتراكية وحل المسألة الزراعية بصورة متقدمة الا عن طريق تعميقها كمكسب جماهيري الى جانب المكاسب والاختيارات الاخرى :

١ ــ ديمقراطية التعليم .
٢ ــ الطب المجاني .
٣ ــ التسيير الاشتراكي للمؤسسات .

وامام التعرية الجميلة ... ! التيقام بها الروائي للاقطاع متمثلة في شخص « عبد المجيد بو الارواح »(١) كان وطار يقف حليفا طليعيا للثورة الزراعية ، وهو موقف لا يختلف ابدا الا من حيث « اطار طرحه » عن موقفه الايديولوجي والسياسي فيرواية « اللاز » .

- ٣ -

و « اللاز ، جميلة ، العشقوالموت في الزمن الحراشي » ... وهي الجزء الثاني للرواية التيتناولها ــ صاحبنا ــ « بالنقد » اي اللاز ... وهي اضافة جريئة ونوعيةالى رصيد وطار الادبي الابداعي والواعي تاريخيا وجماليا ... لقدجاءت لتحتوي مرحلة من « اعقد » المراحل التي تمر بها بلادنا حيثبدات حمولة « الثورة » تهدد مصالح الفئات الطفيلية من بورجوازيةاستعمارية ذيلية واقطاع او شبه اقطاع وبيروقراطية كمرض عضاليواجه كل ثورة اشتراكية كما قال « لينين » .

---

(١) احد ابطال رواية « الزلزال » وهو اقطاعي ..

يقول وطار عن رواية « اللاز ،جميلة . . . » ـ أي الجزء الثاني انيا . . . « تحليل للتطور السياسي والايديولوجي للقوات الموجودة في واقع معين . . . »(١) .

استثمر وطار حركة « التطوع »كوجه نضالي مشرق في البلاد ، أعطى الثورة الزراعية زخما ديناميكيا ثوريا عمليا و « توعويا » . ومن خلال هذه الحركة طرح وطار جوهر الصراع الموجود في كل البلاد وعلى كل الاصعدة . . . فعرّى ـ كعادته ـ العناصر الرديئة والبيئة المتحالفة مع الاقطاع والفكر الغيبي الرجعي والمرتبطة مع الاستعمار والرأسمال بشكل من الاشكال ؛ وهو ما نسميه في البلاد : « بالتطوع الموازي » . . . انهم « كمشة » أو « تيار » نمابصورة ملحوظة في سنة ١٩٦٢ من المثقفين «التقليديين» الذين تجاوزت المرحلة طروحاتهم المتخلفة . . . والمتمثلة في « النموذج » «مصطفى» .

وفي الجانب الآخر طرح العناصر الطليعية الجادة من مثقفين «عضويين» ـ كما يقول غرامشي ـ المتطوعون المتحالفون مع الفلاح ومع الثورة الزراعية والمكاسب والاختيارات الثورية الاخيرة . . . فكانت «جميلة» ـ البطلة ـ واحدة من عطاءات « زيدان » وامتداد طبيعي له . . . واعية بالمرحلة . . . ونتاج لنضالات « جميلات الجزائر »(٢) . . .

و«اللاز ، جميلة ، العشق والموت في الزمن الحراشي » . . . هي التاريخ والثورة ، والثورة المضادة في المرحلة التي تمر بها البلاد ، وهي بالتدقيق مرحلة بداية تطبيق الثورة الزراعية سنة ١٩٦٦ . . . انها المرحلة الاكثر عمقا في تاريخ الجزائر ما « بعد الاستقلال » . . . والتي بدات تتجسد فيها عطاءات الثورة على المستوى المادي ، وبدات العناصر « المنحرفة »

---

(١) مجلة « Révolntion Africaine » عدد رقم ٨٣١ بتاريخ ٢٢ ـ ٢٨ شباط ١٩٨٠ .

(٢) الجميلات : هم جميلة بوحريد . . . جميلة بوباشا . . . جميلة بوعزة . . . كلهم مناضلات . . .

تحس بخطر الثورة يداهم مواقعها.. كما ظهر مع « مسؤول جهاز الحزب آنذاك »(١) وقد اشارت الرواية لذلك بوضوح .

اما رواية « عرس بغل » يقولوطار : « هي تكملة اللاز ، والحوات والقصر ، تعالج وضعية البورجوازيةالصغيرة في بلدان العالم الثالث ... انطلقت من مقولة « لكي تكونالبورجوازية الصغيرة ثورية عليها أن تنتحر ... »(٢) .

- ٤ -

لماذا عشرة فصول عن زيدان ؟

ان وطار وبشهادة « القاعدة »التي شاركت في «الثورة التحريرية» وكل الباحثين في تاريخ الحربةالوطنية ، كان الوحيد الذي استطاع ان يعطي الثورة الجزائرية ابعادهاالتاريخية ، وأن يكتب عن «حركية» الثورة داخليا . انه بصورة اخرىكتب التاريخ - تاريخ الثورة الجزائرية - بامانة علمية في قالبابداعي .

وزيدان ليس شخصا أو فردا كما فهمه الناقد.. انه اتجاه في الثورة وطرف رئيسي في «الجبهة» والتركيزعليه جاء للتفسير والسرد على بعض الطروحات الخاطئة التي شوهتتاريخ الحركة الوطنية الجزائرية... فكان « زيدان » الشاهد على تنوع وخصوبة الجبهة وهي ظاهرة صحية في حد ذاتها ... وعلمية .

وزيدان هو « حميد سراج »(٣) من حيث « الجوهر » - في رواية « الحريق » لمحمد ديب ... اذنفهو ليس من اختلاق وطار ... بل هو واحد من الذين لهم تاريخهمالنضالي العريق .

---

(١) مسؤول جهاز الحزب آنذاك قايد احمد .

(٢) مجلة « Révolntion Africaine » نفس العدد السابق .

(٣) حميد سراج بطل رواية الحريق : « L'incendie » طبعة لوسوي - باريس .

وأذا كان « زيدان » محاطا بعدة إشكالات فكان لوطار ومن حقه ان يعطيه حتى اكثر مما اعطاه .

- ٥ -

هل رواية « اللاز » ادانة للثورة الجزائرية ؟

يقول الناقد : « ان مفتاح الرواية واضح وبسيط فقد رغب الروائي في ادانة هذه المرحلة من مراحل الثورة الجزائرية . . . وكانت طريقته في الادانة واضحة مباشرة . . . » .

ان رواية اللاز طرحت بكل عمق ووعي تاريخي الصراعات التي كانت موجودة داخل الجبهة ؛ وهي ظاهرة منطقية في كل جبهة ، طرحتها بكل جراة وباتزان علمي وتحليل واعلاوجه التناقضات التي كانت تعتمل داخل الجبهة ، وهو طرح لم ينفه اي طرف في الجزائر ، وحتى الاوساط الرسمية والحكومية ، والدليل على ذلك نشر الكتاب وتوزيعه مرتين في الجزائر . . . ومنعه من الدخول الى اغلب البلدان العربية . . !

يقول وطار : « حاولت - من خلال اللاز - ان اكشف نزاع الثوريين مع الاستعمار من جهة ومن جهة ثانية التناقضات الموجودة داخل الثورة . . »(١) . ان زيدان لم تذبحه الثورة بل ذبحه المنحرفون في داخل « الجبهة » . . والذين مازالوا متواجدين على ساحة الممارسات السياسية والايديولوجية والاقتصادية فزيدان ثمن وثعنسته الثورة والدليل على ذلك كونه مسؤولا على منطقة كاملة .

ووطار في « اللاز » يطرح شكل الصراع داخل القيادة ، بين جناح محافظ متخلف وجناح متقدم . وهو من خلال ذلك « متنبىء » لايناقش

---

(١) المجلة نفسها المشار اليها سابقا .

مسألة الصراع مع الاستعمار المتمثل في فرنسا فهو متجاوز ـ بالفتح على الواو ـ لدى كل التشكيلات داخل « الثوريين » في حد ذاتهم ... الا انه اراد ان يناقش مسألة الاختلافات والتناقضات التي فرضت نفسها حتى على مؤتمر « طرابلس » و « الجزائر » ـ راجع ميثاقي المؤتمرين ـ .

ان « التعرية » لا يمكننا ان تفهم على انها ادانة ، بل يجب أن تؤخذ بمفهومها ودلالاتها العلمية الصحية لا السطحية. ومحتوى الثورة السطحي الحماسي الذي فهمه الناقد ليس هو مفهوم وطار للثورة .

ولفهم « ثورية » الرواية وعملية الطرح ، لابد من تجاوز هذه المرحلة الى مرحلة ما بعد الحرب التحريرية حتى نعرف كيف طرح وطار شكل الصراع داخل هذه المرحلة ،وحتى نفهم جيدا الابعاد التاريخية التي حملتها « اللاز » وعلاقة المرحلتين من خلال « وحدة التاريخ » التي يحافظ عليها وطار في طروحاته التاريخية . .

فوجود : « جميلة » ـ في اللاز الثانية(١) ـ أي الجزء الثاني ـ بكل ابعادها الفكرية والسياسية والاستراتيجية امتداد طبيعي وصحي لزيدان مع مراعاة اختلاف المرحلة بكل اشكالاتها . .
« فجميلة » المتطوعة لصالح الثورة الزراعية ، تتعرض لمحاولة اغتيال « بالاسيد » من قبل « التيار » الرجعي الذي يحاول بشكل من الاشكال وبالاعتماد على الورقة الاخيرة « الدين » محاصرة المناضلين وتصفيتهم جسديا .. وكبح مسيرة الثورة .. ومصطفى « نقيض جميلة » لا يعدو أن يكون الوريث الشرعي لممارسات « الشيخ » الذي اعدم زيدان ..

انه نفس التآمر على « جميلة » وزيدان .. فهل نقول ان هذا الطرح هو ادانة للثورة الزراعية وادانة للثورة في هذه المرحلة كذلك .. ان ـ الناقد ـ فهم الثورة مشخصة في « المنحرفين » فهل الثورة هي التي اعتدت على جميلة ؟

---

(١) اللاز الثانية : هي : رواية « اللاز، جميلة، العشق والموت في الزمن الحراشي » ... ستصدر قريبا عن دار ابن رشد .

من خلال ذلك نفهم أن الناقد لم يستطع الوصول الى ادراك معنى الموقف الثوري واللاثوري في الثورةالجزائرية . ؟

واللاز — اعني به الشخص — تراهيصرخ دائما « ما يبقى في الواد غير حجاره » وهي عبارة يبدأ بها وينهي بها « الجزئين » انها « الامل والتفاؤل الذي تحملـه الروايـة .. واللازالشخصية التي لانفهـم منهـا الا « الشعب الجزائري » .. انه يحبجميلة في الجزء الثاني مـن الرواية ويساعدها في حمل صناديق البطاطا ولحفلة يعتدى عليها .. يستفيق من « غيابه » الـذي طال .. ان هـذه« اليقظة » هي تعاطف الشعب مـع الثوريين الذين يحملون معه العبء التاريخي للثورة .. وهذه « العودة » للاز هي الثورة التي تتضمنها الروايةواملها ونبوءتها الثورية التاريخية .

أرى شخصيا أن رواية « اللاز »لايمكن فهمها جيدا ، والوصولالى اكتشاف أبعاد رمـوزها واحداثهـاوفضاءاتها السياسية والايديولوجية الا اذا فهمت الثورة الجزائرية فـيحد ذاتها .. ثم الجـزء الثاني مـن الرواية — اللاز جميلـة ، العشـقوالموت في الزمن الحراشي » .

— ٦ —

أ — مناقشة البنية الروائية المقفلة في اللاز ؟؟

هل فعلا أبطال — وطار — ماتوا ؟ هل انتهوا ؟.. هل تمت تصفيتهم او قمعهم من طرف الكاتـب تلبيـة« لاقفال » الرواية ؟ . هكذا فهـم الناقد سمر روحي الفيصل ..

واذاكان كذلك .. فلماذاجميلة(١)في « الـلاز الجـزء الثانـي » ولماذا « مصطفى »(٢) في الجزء الثاني ....ولماذا .. الاخرون .. !!

أعتقد ان الرواية كانت مفتوحـةعلى مستويـين : مستـوى حركـة الاشخاص ، ومستوى حركة المضمون ووطار لم يقمع ابطاله ابدا فهم يفكرون ساعة يريدون .. — كأي انسان — يمارسون حياتهم بعنف ..

---

(١) جميلة : شخصية تقدمية في رواية « اللاز الثانية » — كما سميتها — .

(٢) مصطفى : شخصية رجعية متخلفة في نفس الرواية .

أن ما حدث للابطال في اللاز ليس موتا لكنه حياة في ظل نهاية مرحلة وبداية مرحلة اخرى .. وهو مايدل عليه الجزء الثاني بوضوح تام.. من هنا فالناقد فهم البنية المقفلة فيما شكليا أكثر منه مضمونيا ..

ب ـ هل اصبحت الثورة هامشية حين فصل الحديث عن زيدان ؟

ان الثورة بمفهومها العلمي لم تصبح هامشية بل كان وطار يطل على الثورة الجزائرية بكل عظمتها من جانب اخر .. ليكشف الصراعات على المستوى الفوقي ، بعد أن تلاحمت كل القوى من اجل « الاستقلال » وهو العامل المشترك الذي حرك كل الفئات .. وهو تأكيد تدلله الفصول الاولى في الرواية ... وهذا التناقض الذي حصل على مستوى البنية الفوقية لم يكن عائما أو تجريديا بل جاء نتيجة التشكيلات المتعددة التي دخلت الثورة من بورجوازية وطنية ، واقطاع كانت مصالحهم مهددة من طرف الاستثمارات الكولونيالية ... والراسمال الاجنبي ..

امام هذا وكمتنبىء للثورة وآفاقها طرح وطار المسألة على أساس «البعد المستقبلي للثورة ... من ذلك فالبحث في تناقضات ايديولوجية كانت تحركه على المستوى البناء التحتي قوى متعامدة ومتوازية ... هو في حد ذاته البحث عن شكل الصراع وجوهره بعد المرحلة الحربية ومحاولة الاقتراب من فهم ميزان القوى وجوهر الصراع ... وهو فعلا ماوقع في رواية « الزلزال » اين يظهر الاقطاع « الشرس » يتهدد الثورة وفي « اللاز الجزء الثاني » كيف تعمل البورجوازية في ضرب الثورة وضرب او تصفية المناضلين ، كل ذلك من خلال تجنيد « مواز » مشبوه ، يعادي قوى الثورة ..

ج ـ من يبرر تطور بعطوش(1) الخائن ؟

الاجهزة الاستعمارية التي استخدمتها فرنسا في الجزائر قوية وارهابية .. ومدروسة .. فبعطوش من ضحايا هذه الاجهزة الجهنمية .. وحالة بعطوش يمكن النظر اليها في ثلاث مستويات .

(1) بعطوش : احد الخونة ـ خائن ـ في ثورة التحرير الجزائرية ـ بطل من أبطال الرواية اللاز ٢ .

١) الفرد في لحظة استلاب .

٢) الفرد في لحظة الوعي الممكن مرحليا .

٣) الفرد في لحظة التحول الممكن.

والتحول الذي وقع لبعطوش ،لم يكن ادانة للثورة بل كان دليلا قاطعا عن صحيتها وجذريتها .. كيف ؟؟

يقول وطار : « .. واكتشف بأن واحدا مثل بعطوش الخائن في «اللاز» القسم الاول ، يمكن ان يلتحق بصفوف الثورة .. يظهر بانه تطور واصبح شخصا ايجابيا ، اي وطني فجعله وليس موقعه الطبقي هوالذي يغمر انخراطه في صفوف العدو ابان الثورة ، انه عرف كيف يصحح اخطاءه بعد الاستقلال بعد وعيه لواقعه كمضطهد .. »(١) .

علميا فبعطوش يشفع له انتماؤه الطبقي في التحول النوعي من ممارسات خيانية الى ممارسات وطنية .. وهو تثمين للثورة الجزائرية وليس ادانة لها ــ كما فهمها الناقد ــ ولما كان « بعطوش » من أكبر الشخصيات الروائية للتطور والنمو فقد ظهر مرة اخرى بوجه وطني في الجزء الثاني من الرواية ..

ــ ٧ ــ

بعض القضايا الفنية ..

ان علاقة الفن بالواقع .. كالكمين على المستوى النظري والتطبيقي ، تتطلب كل الحيطة والتدقيق والدقة عند من يعترف بالاستقلالية النسبية للفن .. أما عند من لا يعترف بها ، منحرفا : اما الى طرف الاستقلالية المطلقة او الى الطرف النقيض ، اي نفي استقلالية الفن كليا ، فالمشكلة حينئذ تتخذ وجها اخر فلسفيا يرجع بالطرف الاول الى صف المثالية الذاتية

(١) مجلة « الثورة الافريقية » بالفرنسية ــ نفس العدد المشار اليه سابقا .

الفلسفية ويرجع بالطرف الثاني الى صف المادية الميكانيكية وكلاهما مرفوض في الفن كما في الفلسفة عندأهل النظر الثوري العلمي .. »(١)

وقد صرح الروائي وطار بوضوح : « لست راضيا كل الرضى على روايتي اللاز .. » (٢) وهو موقف أعتقد انه جاء حكما على الناحية الفنية في الرواية .. ويكشف في الوقت ذاته عن الطاقة المتقدمة عند الروائي كعلاقة تطور في دالة وطار الابداعية ... وقد حملت الرواية خطابات ومورات « ذهنية » .. وقدتكون غير مبررة في بعض الاحيان ، لكن طابع الواقع الذي يكتب عنه وطار ليس بالبسيط فهمه ، فهو يحتوي عناصر درامية تتطلب تفجير الحالات بهذه الطريقة ..

ومع ذلك فاري شخصيا انرواية « اللاز » هي مكثفة بشكل مضغوط جدا .. ولهذا جاءت في بعض المواقع مقتضبة .. واما عن كلاسيكية السرد والحوار .. فللروائي تبرير لذلك . يقول وطار : « لان جوهر الحدث الثوري كلاسيكي ، كيفما كانت حداثته ، وتجديد العالم ، الموت والحياة تبقى اصواتا كلاسيكية ... »(٣) نتفق مع الروائي في هذا الطرح او نختلف .. لكن المهم ان تبريره هو هذا ..

اما عن اللغة العامية ـ اللهجة ـ فلا ادري كيف يطالب المشارقة ـ او بعضهم ـ رفع العامية من نصوص الرواية في المغرب العربي لانها لاتفهم وينسون ان هذه القضية مطروحه في المغرب العربي بالنسبة للعامية ـ على اختلافها في الشرق ـ لكننا نعتبرها موضوعا مستهلكا ، لابد من فهم هذه الظاهرة على اساس انها ضرورة من فنيات الحوار .. ولا نعيب ذلك على الرواية ... ويحاول الناقد سمر روحي الفيصل ـ ان يقرن اللهجة العامية ، بالموقف الادبي القومي ، فاعتقد ان المسألة لاينظر اليها هكذا بقدر ما ينظر الى « العربية » كظاهرة طبقية شأنها شأن لغات العالم ... تتطور وتثرى بالتجارب المحلية ..

(١) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي : حسين مروة : ط. الثانية . دار الفارابي ص : ٢٦٣ .

(٢) النادي الادبي : ملحق جريدة « الجمهورية » وهران الجزائر : بتاريخ ١٢ آذار ١٩٨٠ .

(٣) نفس المرجع السابق ..

« قصائد »

شعر : فايز خضور

ــ صلاة الغائب ــ

سبحانَ هذا الوجه مَن نمنمَهْ . ؟ !
مَن طارىءٌ ، أغوى على ،
فصْلِ الفم الذبلان .
مَن حرّشهْ . ؟ !
أبصرت ــ في الحُلْم ــ بقايا زائرٍ ،
هزَّ سريرَ الحلو .
لم أسمع بما وشوشه :
خلاّهُ ، حتى الصبح ، في غامضٍ .
جعّد خديه . ترى ،
شرَّدَ منهُ النومَ ،
أو أدهشهْ . ؟

حدَّثتهُ ، فأفرَّ عن رافضٍ .
علَّ سؤالي ، ساءَ تكوينَهُ .
مالّصِّ منهُ السرَّ ،
ما خمّشهُ . ! !
بارحتُهُ ، يَسرح في فائضٍ .
عُمْري فِدا بَرْد الندى إن أرعشَهْ .
هرولتُ ، كالمذعور من « عارضٍ » . ! !
يا وجهَهُ ، سبحانَ من نمّشهْ . . . .

ـ موت القمر ـ

فاجأتني السنبلهْ :
ما لهذي الشمس غابت قبلَ إيذان الكسوف . ؟
قلتُ : لا أدري ،
أستشيري طالعَ النجمِ ،
لعلَّ الصاعقهْ ،
أخجلتْها ، فتوارتْ مرهقَهْ .
أو لأمرٍ يُشبهُ الحزنَ ،
على فقْد عزيزٍ ،
لبِستْ ثوبَ الحِداد .

لست أدري المفجعَ القاهرَ ،

لكنْ ،

حاوري الغيم الذي غطّى البلادْ .

وشوشيه باحترازٍ ، وابخلي بالأسئلهْ .

علّهُ يُنبيكِ عن كُنهِ الخبَرْ .

ربّما يعرف بعضاً ،

من مِزاجِ الكونِ ،

عن سرِّ السوادْ .

....

زحفَ الغيمُ ثقيلاً ،

كامدَ الوجه ،

غضوباً . . .

صرخَ الرعدُ بنا :

« مات القمر . . . »

ـ راحاب

وخسرت نفسَكِ « مجدليّةُ » .

كنتِ « راحابَ » التي

غُفرتْ خطاياها ، بلا حرَجٍ .

ولكنْ ،

كيف ساغتْكَ الهشاشةُ . ؟

ماذا يُفيد الآخرينَ ،

إذا نأى

جسَدٌ تجوّفَ هيكلاً ،

جافتْ خلاياهُ الحياةُ ،

وأنكرت خدَرَ الشرايينِ ارتعاشةٌ . ؟

« ألكبرياءُ » ، أو المكابرةُ التعيسةُ ،

أرجعتْكَ إلى جحيم الرجْمِ ،

أمْ لغةُ الرخاوة حرّضتْكَ ،

على النكوص القهقرى ،

نحوَ الحضيضِ . ؟ !

فأضعتَ بعد تَردُّدٍ عَبَقَ البشاشةِ .

وغفا ، بكل كآبةٍ ،

في مقلتيك النصفِ كابيتينِ ،

إدهاشُ الوميض .

لا لومَ بَعْدُ ، على المسيحِ ،

إذا رآكَ خليعةً ، مجلودةً ،

وأشاحَ ، دون تساؤلٍ ،

من أنتِ .
ما الذنبُ الذي ،
خلاَّكِ تحت الرجمِ جيفةً . ! !
الدّودُ صار أنيسَكِ الولهانَ ،
يا راحابُ .
كيفَ خسرتِ نفسَكِ . ؟
كنتِ وردةً « بيتَ لَحْمَ » .
وكان زائرُكِ الفراشةْ . . . .

ـ الجمرة الباردة ـ

فتّشي بين المقابرْ
ستَرينَ الشاهدهْ .
حدقي فيها بصمتٍ ، رتّلي تعويذةَ الشيطان مرّةْ .
بنوايا حاقدهْ .
واكتمي ما نقّشتهُ اليومَ في الأعصابِ ،
كفّاكِ اللتانِ ارتاحتا من لَمْسِهِ .
« كفّاكِ بيضاوانِ . »
واستَبْقي حديثَ الرؤية الصفراءِ ،
شهراً ،

دورةٌ للأرضِ ..

هل يُضنيكِ صمتُ النسرِ . ؟

والأيام يَطويها المكان ....

قنّعي عينيكِ بالغبطةِ ،

كُوني لحظةً ،

في مِحرقِ الصدقِ .

تُرى مرّتْ ،

بهذا الهاجع المقرورِ ،

جَمْرهْ . ؟ !

أسبلي الأجفانَ . « فالعينانِ مِغرفةُ الكلام » .

وأشيحي عن حروف الشاهدهْ . .

طالما ، لما تزلْ تشكو النجومُ النادماتُ ،

الدهر

من هَجْرِ الظلامْ . . ! !

إنها الصُّدْفةُ ، باتتْ طيفَ ذكرى .

« فعلى الدنيا ، ومَن فيها ، السلامْ »

هذه الليلةُ ، تبدو باردهْ ....

ـ المتوحد ـ

كالسّاموراي :

هذا النّمِرُ المجروحُ ،

المتواشحُ بالعتمِ ،

وأشباحِ الأشلاءْ .

كالساموراي .

أصبحتُ وحيداً ، أقرأ في سِفْرِ البريّة :

صُوراً من تاريخ جفافِ الإنسانيّة .

أرسم بين الأعشاب الساقطة الحمراءْ :

كلماتٍ من إيقاع خُطايْ ،

فوق رمادِ هَوايْ .

كالساموراي ،

لا يَعرف غيرَ الليلِ ،

ورائحةَ القتلِ القادمِ ،

من غاباتِ الغربةِ ،

محمولاً ،

في حشرجة الأنواءْ ....

ـ الصيف البائس ـ

خلسةً ، يدخل الصيف قوقعة الحُجْرة الساخنه .

ينتحي ركنَه الموسميَّ ،

يفتّش بين الحقائبِ ،

عن لونه العنبيِّ ،

ويَطوي عباءاته الداكنهْ .

لاهفاً ، يتحينُ لمحةَ عريٍ ذليلٍ ،

تُشبع به صبوةً ،

جانبته ُ شتاءً طويلاً .

تنيرُ له أحرفاً ،

من بقايا هُويّته .

ضارعاً . . . .

أن يمنَّ العثورُ ، عليه ،

بومضة لقيا .

والمصابيح معطوبةٌ ،

سلبتْ وافرَ الحظِّ منها ،

« شياطينُ حارتنا »

والرياحُ . . .

وقتَها ما اكترثتُ بمن حلَّ في غرفتي ،

لاهثاً ،
دون أن يُغلق البابَ خلفَهُ . . ! !
لم تكن محضَ صُدْفَةٌ .
يومَها استغرقتني تراتيلُ خطوِ أبي ،
جائساً ،
حول أشجار حاكورة البيتِ .
مختنقاً يتحسّرُ :
كيف تنام دواليه ذبلانةً ،
كيف يساقط المشمشُ المرتجى ،
قبل إيناعه . ؟ !
كيف غيّبَ أقرانهُ ،
بعضَ جيرانهِ ،
نصف إخوتهِ ،
كلَّ أبنائهِ ،
الخبزُ ،
والوطنُ المتفتتُ ،
والقتلُ
والموتُ قهراً ،
وأشياءُ يكتُبها ،

لا يُجيء على ذكرها .

ليس خوفاً يُباريه .

لكنها شيمَةٌ ،

خلّفتْها السنينُ المديدات ،

وشماً على وجنتيه ،

وُبحةَ صوتِ نشيجٍ . . . . . .

ودنيا . ! !

لم تكن محضَ صُدفهْ .

أيها الصيفُ ، هلاّ حظيتَ بمشتهَياتكَ .

إني أراكَ تعثرتَ ،

هل أرعبَ البرقُ شمسَكَ ،

والرعدُ ، والغيمةُ الماجنهْ . ؟ !

كنتَ أحرزتَ ما نالَه الطامحونَ

وأخرستَ مابثّه اللائمونَ ،

وصيّرتَ كوخَكَ قصراً ،

وكوّةَ بؤسكَ ، شرُفَهْ . . . .

هنّيناً ، ليّناً ، تلتقي بالفصولِ ،

وتقتسمُ الإرثَ ،

عَدْلاً

وتنقذ أنفاسكَ الواهنه

بعدَها ، صُدَّ ألسنة العاتبينَ ،

وقلْ :

إنها « محضُ صُدْفَة » . ! !

ـ أحبـك ـ

تناهى إليَّ ، على غَفْلةٍ من ذهولي :

« أحبُّكَ » ، همساً .

وكنتُ أمارسُ نوماً شفيفاً ،

من الخَدَرِ الكيميائيِّ .

لم تستجب أذنايَ ،

إلى توبة الأحرف المؤنسه

تململتُ ، نَمّلَ جسْمي ارْتيابُ ،

لِيَنْهَرَ وهْماً ،

يُناكدُ سُخريتي المستثارةَ

أرضيتُ حِسي « بِقُرصٍ »

يُخدِّرُ حَشْداً من المدمنينَ ،

وما أنعسَهْ . . ! !

تعنّتُ إسدالَ جفنيَّ .

أذكُرُ أنَّ زماناً بعيداً ،
نأى بي ،
عن الدجل العاطفيِّ ،
وأنَّ « أحبُّكَ » أو غيرَها ،
كلِمَةٌ في إطار « حديثٍ »
تسرَّبَ كالماءِ ،
تحتَ فراشٍ من التبنِ .
أعرفُ مَنْ دَسَّهَ عامداً ،
للحصول على غرضٍ نادرٍ ،
مستحيلٍ .
وأعرفُ من دلَّسَهْ ..
أبَعْدَ سنينٍ من القهرِ ،
تَرجعُ هذي « الأُحبُّك » .
هذي التي أرَّقتني .
لتخدعني ،
بالولوع المعفَّنِ ،
والسرَّةِ البائسهْ . ؟ !
كما يَخدع الوالدانِ الشحيحانِ ،
طفلاً لَجوجاً ،

بتطمينه بالحكايا الكذوبات ،
والضَّحْكة اليابسهْ . ! !
أبعدَ سنين تعودُ مهرِّجةٌ ،
قاءها « المسرحيونَ » – أترابُها .
كي تخورَ بصوتٍ قبيحٍ ،
جفاهُ الحنينُ الأنوثيُّ ،
والجرْسُ ، والهَسْهَسَهْ . ؟ !
(محالٌ تعادُ الحياةُ ،
إلى جذْعِ دردارةٍ ،
ناشهُ النملُ ، أو سَوَّسَهْ .)
« أحبُكَ » . أذكرُ أني ،
تَشمّمْتُ هذا الكلامَ النئومَ ،
قديماً .
ولكنني الآن ،
أقسمتُ بالطين لن ألمسَهْ .
سمعتُ . سمعتُ وعانقني النومُ .
حتى تراءى ليَ الفجرُ ،
أصفى رنيناً .
وأيقنتُ أنَّ « أحبُكَ »
ليست سوى هَلْوسَهْ . . . . .

صدر حديثا عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

اعترافات امرأة صغيرة

وقصص اخرى

تاليف : قمر كيلاني

★ ★ ★

من الحجر المصقول الى غزو الفضاء

دلال حاتم

★ ★ ★

الارنب يربي السمك

تاليف عدد من القصاصين

ترجمة : كرم رستم

قضايا فكرية وثقافية

عرض وتحليل
المثنى الشيخ عطية

تتشابه معظم مواضيع (الدوريات) العربية ، وتتكامل . حيث يبدو الواقع العربي الراهن ، بتعقد مشكلاته وقضاياه ، وكأنه يضغط ..لابراز القضايا المعرفية الاكثر تعلقا وارتباطا بتغييره .

فمن مسألة الديمقراطية التي تثيرها مجلة المستقبل العربي (العدد ١٩ — ٩ / ١٩٨٠) بندوة حملتها عنوان ((أزمة الديمقراطية)) الىمسألة الطبقة العاملة العربية التي خصتها مجلة الطريق اللبنانية ، بعدد خاص وهام حول نشوء وتكون الطبقة العاملةالعربية . مرورا بعدد مجلة دراسات عربية (١١ — أيلول ١٩٨٠ المخصص عن مصر [سياسة القمع — تطور حركة النضال الوطني والاجتماعي — المعركة الثقافية — المسالة الطائفية كامب دافيد] .

ومرروا بعدد مجلة المسيرة الممتاز (التاسع ١٩٨٠) حول عبد الناصر ومجلة الفكر العربي التي قدمت موضوعين رئيسيين هامين : [ابن خلدون والمعرفة — الشبيبة والرفض] .

انتهاءا بالموقف الادبي التي حفلت بمنوعات وخليط ثقافي أدبي .

١ ــ الطريــق

وعملية نشوء وتكون الطبقة العاملة العربية :

يخرج قارىء الطريق (العدد ٣/٤ ــ آب ١٩٨٠) من هذه المحاولة . في تلمس خصائص واشكال عملية نشوء الطبقة العاملة في البلاد العربية وتكونها . . بالاضافة الى الفائدة المعرفية التاريخية حول هذه المسيرة الاسطورية التي يبدو فيها العامل بروميثيوس الان وفي خلفية اللوحة ايضا مقيدا ، ومنهكا وزائغ البصر . وتأكل من أقدامه الكبيرة الجرذان الكبيرة .

يخرج بفائدة سياسية راهنة حول تبيان الحجم الحقيقي والاهمية الحقيقية للدور التاريخي للطبقة العاملة العربية . وحول المساهمة في تقديم القاعدة المعرفية لتطوير برنامجها السياسي والكفاحي . تلاحظ الصفة المعرفية في نوعية الدراسات المقدمة والبعيدة عن سطحية التناول . خاصة منها المتعلقة بلبنان [حول مشكلية دراسة الاضرابات العمالية لغسان سلمان] و [الحركة النقابية اللبنانية وحتميات البنية الاجتماعية للدكتور صادر يونس] . وهذه الدراسة الاخيرة تستدعي الحوار والنقاش حول الاستنتاجات التي اوصلته الى وجهة نظره . والتي ركز فيها على تفاعل الحركة النقابية مع بنية المجتمع وخضوعها لحتميات هذه البنية . دون اغفال العامل السياسي والايديولوجي .

يقول د. صادر يونس « ان الانجازات التي حققتها الحركة النقابية اللبنانية هي ثمرة نضالات طويلة وتضحيات كبيرة ، الا انها ايضا وليدة المناخ الديمقراطي النسبي الذي تميز به لبنان بعد الاستقلال . . فبقدر ما تحافظ الحركة النقابية على استقلاليتها بالنسبة للسلطة القائمة . . يتعاظم دورها على الصعيد الوطني كقوة وتزداد فاعليتها على صعيد المجتمع ككل . »

ويستنتج د. صادر يونس ان الحركة النقابية في لبنان هي جزء من كل اجتماعي يتميز بالتعقيد والديناميكية . وهي بالتالي محكومة بحتميات ومتغيرات تاريخية وجغرافية وطائفية ، وان هذه الحركة رغم شعاراتها

لم تتجاوز الاطار الاصلاحي ، وهي عاجزة عن وضع استراتيجية للتغيير الاجتماعي وأن الانتماءات التقليدية سابقة للانتماءات المهنية والطبقية .

ان الاستنتاجات النظرية للدكتور صادر يونس تقودنا مباشرة الى ما يطرح من برامج حول اولوية الثورة الوطنية الديمقراطية كباب وحيد اوسع للاشتراكية . وحول اولوية الثورة الاشتراكية التي تنجز مهام الديمقراطية .

ويمكن الاشارة الى مقولة « انه في وضع الطبقة العاملة فيه غير مبلورة كطبقة منظمة ومشكلة لحزبها العمالي الطليعي .. لايمكن الحديث عن ثورة اشتراكية دون تقديم طرح الثورة الوطنية الديمقراطية .. كنظام وطني ديمقراطي يبلور الطبقات الاجتماعية وينهض بالمجتمع المتدهور ككل .

ويمكن الاشارة الى اهمية دراسة د . عبد الله حنا عن [تحركات العامة الدمشقية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر] . واهميتهـا كخلفية تاريخية للحركة العمالية من اجل فهم مواقف واخلاقيات الحركة العمالية وجذورها الممتدة الى اعماق الماضي وتراثه والمتطلعة الى مستقبل اشتراكيتها هي .

ان هذه الدراسات التي تكتسب اهمية استثنائية بمحاولتها تقديم لوحة شمولية لحركة نشوء وتكون الطبقة العاملة العربية . لاتكفي القارىء اولا لاقتصارها على النشوء ، والتكون . وقد وعدت المجلة قراءها باصدار الجزء الثاني في عدد قادم يعالج الوضع الراهن للطبقة العاملة العربية .

وثانيا .. لاتكفي دون المراجع التي قدمتها المجلة وخصتها (بثبت اولي هام بمصادر دراسات الطبقة العاملة في البلدان العربية) .

وطالما أن هذا الثبت اولي نلفت نظر قرائنا الى اغفال المجلة لعدد من المراجع الهامة المتعلقة بالطبقة العاملة في سورية وهي :

١ ـ السلطة العمالية على وسائل الانتاج في التطبيق السوري والنظرية الاشتراكية للكاتب بو علي ياسين واصدار دار الحقائق .
٢ ـ مأزق العمل النقابي في سورية لـ احمد سويدان ـ دار الحقائق .
٣ ـ مجموعة النشرات الصادرة عن اتحاد نقابات العمال .

٤ ـ بعض مواقف الاحزاب والمنظمات اليسارية في سورية .
٥ ـ قضايا الخلاف في الحزب الشيوعي السدري ـ دار ابن خلدون.

٢ ـ المستقبل العربي وازمة الديمقرطية :

تبدو ازمة الديمقراطية .. في كل ما يحدث وما يدور . وكأنها تعبر عن الاوضاع العربية المأزومة والمنهارة وعن المشروع العربي الجديد الذي يطرح نفسه امام الامة العربية على اساس حرية الوطن والمواطن .

ويبدو من الحوار الذي دار في ندوة المستقبل العربي .ان الديمقراطية تدق الابواب وبعنف محرج . وعلى الرغم من هذا الوضوع البسيط والمعقد من حيث كون الديمقراطية عملية تاريخية ، وليست مجرد قرار سياسي يتخذ . ومن حيث مسس الموضوع للعلاقة بين الحكام والمحكومين في الوطن العربي فيمكننا استنتاج ومفصلة اهم الافكار والطروحات التي دارت في الندوة .

ـ علاقة الديمقراطية الغربية بالوطن العربي
ـ التعددية التنمية بالديمقراطية
ـ التعددية السياسية وتداول السلطة . وحكم الحزب الواحد
ـ العلاقة بين الديمقراطية والثورة .

يبرر الاخضر الابراهيمي بضرورة التنمية ، وضرورة عدم الحاجة الى ممارسة الديمقراطية الغربية . يبرر تقييد الاحزاب والصحافة قائلا « انه من خلال صيغة الديمقراطية الغربية .. الصحف ستكون بطريقة او بأخرى بيد المصالح الاجنبية ، والاحزاب مهددة في بعض الاحيان ان تكون متأثرة بالسيطرة الاجنبية عليها » ويشارك أ. عادل حسين مدير الندوة مع الاخضر الابراهيمي في تبرير المحددات على الممارسة الديمقراطية لكن يضيف « عند وجود وضع ثوري »

ونستخلص من مقدمات الاخضر الابراهيمي نتيجته (ان الديمقراطية تمنح من السلطة الفوقية للناس) ومع تجاوزنا لقلبة العمومية وعدم الدقة

في كلام الاخضر الابراهيمي . وكلام د . جورج قرم الذي يجرد محتوى الديمقراطية في أوربا الغربية بـ (التركيز على الحريات الشخصية) متناسيا هذا التراث الهائل الذي انتجته الثورة الفرنسية وحركة عصر الانوار . واكتسبته شعوب اوروبا وطبقتها العاملة بثوراتها المتلاحقة .

والذي على قيمة آرائه حول « مسكنا للاشكال الخارجية للديمقراطية وممارسة الديمقراطية الفوقية من خلال انظمة الحزب الواحد او كمايقول « الانظمة المنتمية الى التصور البولشيفي للديمقراطية » . متناسيا ايضا التراث اللينيني البولشيفي حول الديمقراطية في (خطتنا الاشتراكية الديمقراطية في الثورة الديمقراطية) ومتناسيا أن التصور الستاليني السيء الذكر ليس هو التصور البولشيفي عن الديمقراطية .

مع تجاوزنا لهذه الغلبة العمومية وعدم الدقة ننتقل الى البعد التاريخي الذي يضيفه د . حسام عيسى للمسالة الديمقراطية . حيث يربط بداية اشكال الديمقراطية في مصر بالصراع الوطني . ويمايز هذه الاشكال عن الديمقراطية الغربية ويتوصل الى أن التجربة التاريخية كانت حتى الان محاولة باتجاه الوصول الى النمط الغربي من الديمقراطية ثم محاولة كسر هذا النمط الغربي . دون التوصل الى نتائج مكتملة النجاح .

ونصل الى الآراء البالغة القيمة والفائدة التي قدمها الدكتور اسماعيل صبري عبد الله والذي يبدو انه ينطلق من المعارضة المصرية لنظام السادات هذه الاراء التي انطلق فيها من خاص التجربة الديمقراطية (الناصرية) الى المعنى العام للديمقراطية كاسلوب ممارسة سلطة وتنظيم علاقات السلطة بالمواطنين وخلص منها الى أن عدم الحاجة الى ممارسة الديمقراطية الغربية لايحق له ان يبرر عدم الديمقراطية .

ويذكر د. اسماعيل صبري عبد الله مبادىء اساسية للديمقراطية :

- المواطن كامل المواطنية .
- القبول بتعدد الاحزاب السياسية .
- قدرة المعارضة على اكتساب الاكثرية والوصول الى السلطة اي امكانية تداول السلطة .

ويؤكد على حرية اختيار الناس (فلا يمكن اسعاد الناس رغم ارادتهم) ثم يخلص الى العلاقة بين الثورة والديمقراطية . وان الثورة في العالم عامل اساسي من منطق الديمقراطية العربية، لكن مع عدم التبرير للسلطة الثورية من مخالفة القوانين التي تصدرها هي نفسها . حيث يجب ان تكون علاقة الحاكم بالمحكوم خاضعة لقواعد واوضاع مفهومه وتتسم بطابع التغيير القانوني .

ثم يخلص الى نتيجة هامة يمكن التعبير عنها: (لاخوف من الديمقراطية) لكنه يحجمها في اطار الاختيار الاشتراكي . وفي النهاية يصل الى نتيجة .. المشروع العربي الجديد والاعتماد على الجماهير في تحقيقه، لا ابعاد الجماهير عن السياسة والوصاية عليها .

تبقى النتيجة النهائية للمشروع العربي الجديد . (كيفية تحقيقه . واشكالات هذا التحقيق) تبقى ناقصة في المطروحات الموجودة . لكنها سوف تطرح لانها تضغط ولان هذا الواقع العربي يتزحزح لتغييره .

٣ ـ دراسات عربية
وقضايا مصر

تنشر (دراسات عربية) في عددها (١١) ايلول ١٩٨٠ ـ البحوث الاساسية التي قدمت في ندوة مؤتمر الشعب العربي في بيروت ، في ذكرى مرور ٢٨ عاما على ثورة تموز ، اضافة الى بعض النصوص الاخرى لكتاب مصريين .

● يرجع محمود أمين العالم في دراسته (المعركة الثقافية في مصر). البنية الثقافية والايديولوجية التي تبلورت خلال المرحلة الناصرية بعد ثورة يوليو.. الى ذلك التراث من الثقافة الوطنية الديمقراطية التقدمية البارزة في حركة النهضة الاولى ـ أفكار الطهطاوي والافغاني ومحمد عبده وعرابي وعبد الله النديم ... والمتمثلة لقيم الثورات والانتفاضات الشعبية منذ الثورة العربية وحتى انتصار هذه الثقافة رسميا عبر صراعها مع الايديولوجيات الرجعية المهيمنة .. انتصارها بانتصار ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

ثم يعرض محمود امين العالم الى ارتكاس هذه البنية الايديولوجية

الثقافية التي تجاوزت عبر تطورها الطابع الازدواجي التوفيقي الذي اتسم به عصر النهضة والتي حققت وثبة كبرى في اتجاه العقلانية والعلمانية والشعبية . وارتكاسها لاحتفاظها (وهذه ربما تكون نقطة الضعف في انطلاقها القومي) بجانب من تلك الازدواجية والتوفيقية التي حاولت تجاوزها .

ثم يلخص بعد تحليله الرؤية الايديولوجية الثقافية التي تبلورت في هذه البنية . ب ١٤ عنصرا ويستخلص منها الاجراءات التي تحققت في المجال الثقافي .

وفي مجال المقارنة وعرض المعركة الثقافية في مصر . يحلل العالم ويقارن هذه المنجزات الوطنية الديمقراطية في مجال الثقافة بمحاولات الثورة المضادة داخل النظام الناصري نفسه والتي توجها الانقلاب الساداتي الذي جاء على النقيض تماما من هذا النظام ، محاولاتها استبدال القيم الوطنية والديمقراطية والتقدمية والقومية التي تكرست في المرحلة الناصرية . استبدالها ببنية اخرى رسمية تحاول السلطة الساداتية استنباتها عن طريق سيطرتها على وسائل الاعلام والتعليم والثقافة .

ويقف في صفوف معارضة النظام جميع المثقفين الوطنيين الديمقراطيين الشرفاء .

ان المعركة الثقافية في مصر لاتنفصل عن المعركة السياسية والاقتصادية والاجتماعية الدائرة بين الشعب المصري ونظام التبعية للامبريالية والصهيونية .

٤ — المسيرة

ونهر الفنان الكبير فاتح المدرس

فاز الفنان فاتح المدرس بمسابقة القصة القصيرة التي نظمتها المجلة . على قصة « النهر » التي تميزت (بلغة متمكنة ، وباسلوب شاعري . وموضوع انساني عميق) . ولم يكن اختيار هذه القصة كما تقول المسيرة عملا صعبا امام لجنة التحكيم لتميزها الواضح من بين القصص المتقدمة للمسابقة .

ومن المعروف عن الفنان الكبير فاتح المدرس انه فنان متعدد المواهب والانتاج . فمن الفن التشكيلي الذي ينفرد به باسلوب انساني طفلي .. ابرز ما يواجه معاناتنا الجمالية فيه هو البراءة التي تصل الى حد القسوة في طهرها الغامر ...

الى النقد الادبي وصولا الى الموسيقى .. والى القصة القصيرة التي ترجع شهرته بها لثلاثيته التي صورتها السينما، ودفعت بها الذاكرة بعمل بسيط يحمل عنوان « عود النعنع » .

الموضوع اللافت للنظر (في عدد المسيرة التاسع ١٩٨٠) اضافة الى هذا التنوع الجميل المؤطر باخراج فني رفيع وجديد . هـو موضـوع (الاتراك الذين اكتشفوا ابن خلدون) أمام ضغط انهيار الدولة العثمانية.

وتبرز الدراسات المتركزة حول ابن خلدون في معظم الصحف والمجلات العربية . وتبرز لنا مسألة اعادة اكتشافه من قبل العرب الان وبفهم جديد تبرز لنا كظاهرة لافتة للنظر . وربما امكن القول ان هذا الفوات العربي الذي يتململ تحت ثقل الازمات قد بدا يدفع هذه الظواهر الى السطح اعلانا منه عن وداعه المؤلم والمفرح .

٥ ــ الفكـر العربي

وابن خلـدون .

تقدم مجلة الفكر العربي الصادرة عن معهد الانماء العربي في عددها السادس عشر (تموز ــ آب ١٩٨٠) ملفين هامين . يتعلقان بعضهما ببعض ويربطهما الواقع بتفاعلهما وتأثيرهما فيه .

الملف الاول : هو المعرفة عند ابن خلدون . ومسألة الاشكال المعرفي التاريخي عند هذا العالم والمؤرخ النقدي ؛ والسياسي ، الذي شغل القرن الرابع عشر . والذي اعاد العرب اكتشافه في القرن التاسع عشر على يد رفاعة الطهطاوي وبتأثير من اوربا . ويعيدون اكتشافـه الان بمفاهيـم معرفية جديدة .

والملف الثاني : هو الشبيبة والرفض . الشبيبة التي تدخل المجتمع من ابوابه البنيوية وخلاياه التأسيسية (المنازل — المدارس — الجامعات — المؤسسات) ، والتي تعاني من القهر الاجتماعي المضاعف في بنى التاخر، ومن ثم القهر السياسي المتعدد الاشكال .

ان الادلجة والاستيعاب للشبيبة من البنى المجتمعة المخلفة او المؤسسات المقيدة والشالة للطاقات الهائلة لدى الشبيبة . لن يدفع الشبيبة الا لمزيد من الاغتراب والرفض ، والمسالة تطرح نفسها امام المجتمعات العربية خاصة منها التي تعاني من التحولات الكبيرة ..وبالحاح ملاحظة في حركات الاحتجاج والرفض على امتداد الوطن العربي لتكسير القنوات .. المستبدة بأقوى طاقات يمكن ان تطلق لنهضة الامة العربية وتقدمها .

ان ابرز مايمكن قوله عن عدد الفكر العربي هو انه عدد ضخم وكبير الفائدة .. يطرح الحوار ومن ابواب عديدة بتعدد المشاكل العربية — حول المشاكل التي تعترض الانسان بكونه معيار التقدم في التاريخ .ونكتفي هنا بالاشارة الى ابرز العناوين في المجلة .

— الاسس الاختبارية في نظرية المعرفة عند ابن خلدون
— مكانة ابن خلدون في الفكر الاسلامي
— نظرة ابن خلدون الى المدنية ومشكلة التمدين
— التوازن بين الفكر الديني والفكر العلمي عند ابن خلدون
— السلطة الوالدية ورغبات الشبان
— الشبان العرب وتحديات الحداثة والتقليد
— النشء العربي وازمة الانتماء الى البيئة
— مشكلة نقل الثقافة العربية الى الشبان اليوم
— الشبان فرسان الحرب الاهلية في لبنان .

دور المتاحف في الثقافة

الدكتور عفيف البهنسي

قصة الآثار في سورية قصة حضارة ، وليس بامكان التاريخ ان يستقيم دون ان يتشخص بآثار ملموسة عطاء الانسان عبر الماضي .

فالانسان ذاته ليس الا كائنا تراثيا ، بمعنى ان وجوده في التاريخ ليس وجودا عدديا ، وانما هو وجود متفاعل مع الزمان ، اي انه وجود يستقيم بالانتاج والابداع ، وآثار الانسان هي التي تدل على وجوده ، لذلك قلنا دائما ان العلاقة بين الاثر والانسان ، او بين الحضارة والامة ، علاقـة هوية .

وعندما نتحدث عن الاثار فاننا نتحدث ايضا عن الانسان الذي صنع هذه الاثار ، وعندما نتحدث عن الحضارة فاننا نتحدث عن الامة التي صنعت هذه الحضارة .

ونحن نعتقد ان اول درس في القومية هو درس من دروس الحضارة وان الشعارات القومية لاتجد لها ايضاحا الا من خلال الكشوف الاثرية . لذلك تسعى اقطار العالم الى تركيز اهتمامها في الكشف عن آثارها ، لكي تتحقق من تاريخها فتحدد ابعاده ومنعطفاته وتطوراته ، ولكي تبرز فنونها فتكشف عن الشخصية الابداعية الاصيلة وتوضح التأثيرات المتبادلة بين هذه الفنون وغيرها ، فتميز بين الاصيل والدخيل وبين الطارف والتليد ،

ولكي ننقب في اسرار الفكر وروائع الادب وسمو العقائد فنسجل قصة الحضارة تسردها شواخص من الاوابد والمعالم ، ولا تقصها كتب

متأخرة كثيرا ما يشوبها تحريف وتضليل وتجنب النزاهة والموضوعية .

وتاريخ سورية ليس هو تاريخ احداثها بقدر ما هو تاريخ الاجيال التي عاشت على ارضها لا تقومه الفتوحات والانتصارات بقدر ما تقومه المآثر والايات والاوابد التي تحكي قصتها الاثار ، هكذا نفهم الاثار ، من اجل هذا نهتم بالاثار التي تملأ رحاب ارضنا من أقصاها الى أقصاها .

ومن اجل هذا تعتبر مادة الحضارة والتاريخ من أهم المواد التعليمية . على ان نقصا كبيرا في المناهج التربوية لابد من ترميمه ، ويتمثل هذا النقص في الثقافة القومية . صحيح ان مؤلفات كثيرة تتحدث في هذه الثقافة ، ولكننا نعتقد ان هذه المؤلفات ليست اكثر من منهاج نظري لهذه الثقافة . اما المنهاج العملي ، فهو في تعميق وتوسيع الدراسات الاثارية .

ان معرفة التاريخ ليست في رواية مجردة لما دونته اقلام عابرة ، بل هو يتم من خلال زيارة المتاحف والمواقع الاثرية موقعا موقعا .

والمتاحف ليست واجهات تضم دمى ورقما واواني ومخطوطات تزين بناء كبيرا يسر السائح والزائر القادم من ما وراء الحدود ، وانما هو درب طويل يمر عبر مراحل التاريخ منذ بدايته ، وقبل ذلك بالاف السنين الى يومنـا هـذا .

فما كتبه القدماء جيلا بعد جيل ، هو اصدق ما يعبر عن مرحلة من مراحل الماضي ، وهو اكثر اقناعا من اي الروايات التي كثيرا ما تختلط بالاسطورة او بالوهم او بالقصد المتطرف ، ولابد ان ندرس التاريخ مـن خلال ماكتب على الالواح والجدران والرق والاحجار ، ولا بد ان نعرف جيدا ما كتب ، وان ننشره ونحقق محتوياته ليكون شاهدا حاسـما ، ومصدرا صادقا لعملية التاريخ التي لابد من تنفيذها بموضوعية ونزاهة .

ودراسـة الفن لا يمكن ان تستغني عن الشواهد الاثرية التحديد الشخصية الفنية وتحديد الجمالية المتميزة لفن كان زاهرا . ان هـذه الشواهد هي الدرس الاساسي لتأصيل الفن والحفاظ على هويته وشخصيته ومن المؤسف أن الفن الحديث يبتعد عن الشواهد الاثرية الاصيلة بقدر

ما يقترب من التيارات والاساليب المستوردة التي عاشت في بيئات وعوالم وظروف مختلفة .

ان الثقافة القومية ليست درسا مستقلا عن الثقافة العامة ، وليس مرجعها كتاب مجرد بل هو المتحف ، قاعة الدرس الاساسية للطالب من صفوف الحضانة الى صفوف الجامعة ، وفي اي بلد من بلاد العالم ، في الشرق والغرب في البلاد الاشتراكية والليبرالية يبقى المتحف المركز الثقافي الذي تقف في بداية المرافق التي تخص الناس جميعا على اختلاف فئاتهم واعمارهم وثقافاتهم ، وليس ينسى مشهد الزائرين الى المتاحف الشهيرة في ابرميتاج موسكو او لوفر باريس او متروبوليتان نيويورك وهم يقفون طوابير وارتالا وذيولا تمتد بضعة اميال ، ينتظرون دورهم للدخول الى المتاحف .

ليست هذه طوابير السياح فقط ، بل ان اكثرها طوابير تضم المواطنين وتشهد على ذلك ايام الاحاد والعطل الرسمية التي يزداد فيها عدد المواطنين الذين يضمون في بلدات برامجهم ، زيارة جزء من المتحف وليست هذه الزيارة لتزجية الوقت ، فليس من زائر لايحمل دليل المتحف بيده ، او يحمل كتابا ضخما ايضاحيا عن الشواهد والاثار المعروضة .

وفي اضعف الحالات فهو يعتمد على الدليل الاذاعي الذي يساعده في تتبع الواجهات والمعروضات ، متعرفا على مضامينها ومعانيها وابعادها التاريخية والفنية .

ان الثقافة الحديثة ليست هي ثقافة اليوميات الصحفية وليست هي الثقافة السياسية العارضة المنجزة . فالناس في العالم المتقدم لا يجترون الاحداث والاخبار التافهة ، اذ لديهم موضوعات هامة كالحديث عن احسن فيلم واحسن قطعة موسيقية واحسن لوحة وقصيدة . ولديهم حديث مستمر عن اروع ما تحويه متاحفهم واحسن تفسير او تأويل او خبر يتعلق بمحتويات هذه المتاحف .

الثقافة الحديثة تعتمد على معرفة جدية . ولقد اردنا من انشاء متاحفنا أن نقدم اصدق المعرفة في جو من المشوقات المريحة . اي انك

وانت تزجي وقت الراحة تستطيع ان تجني أصدق وأعمق وأطرف ثقافة.

ليس المهم ان تزور متحفا من متاحفنا العربية في اي مدينة من مدننا، ولكن المهم ان تعرف ان المتحف الذي ستزوره، يضم تاريخك ويضم عاداتك ويضم تراثك وشخصيتك القومية. هو المرآة الكبيرة العميقة التي تعكس لك، ليس الماضي، بل الانسان هو انت، الانسان منذ بداية التاريخ والحضارات الى اليوم.

وعندما تزور هذا المتحف أو ذاك تذكر انك في جولة مع ذاتك، ليست هي الذات المادية المحددة بأبعاد طبيعية، بل هي الذات الحضارية. وانت بحاجة ان تعرف نفسك من خلال اجدادك الذين صنعوا التراث، ومن خلال تراثك الذي يحدد تاريخك.

وانك لتدهش عندما تعرف كم انت عظيم وعريق، وان تعرف ذلك ليس من خلال نزعة شوفينية او تفوقية بل من خلال اثر انت تقف أمامه باعجاب وتقدير كاملين. وعندما تعرف ان هذا الاثر وذاك وآلاف من الاثار التي توزعت في متاحف العالم، وملايين من الاثار التي مازالت كامنة تحت الارض. عندما تعرف ان هذه الاثار هي من صنعك انت كوريث شرعي للاجداد والاوائل الذين صنعوا هذه الاثار، يتجلى امامك أمران، الاول ان الامة العربية ليست أسطورة او عنوانا او عصبية، بل هي هذه الحضارة. والثاني انك انت وامتك صنعتم حضارة انسانية أشرقت كالشمس على العالم.

ان دعوتنا الملحاحة لزيارة المتحف العربي هي من اجل ان تكون واحدا ممن سيتحرر من عقدة التخلف وفقدان الثقة بالنفس امام تيار رهيب هو تيار الحضارة المعاصرة.

ان الطريق الى احترام التراث وتقديره هو ازالة الجهالة به. هو الكشف عن أسراره وبيان روائعه، ومهمتنا ان نعمق المعرفة بكنوز متاحفنا، وان نجعل المتحف مقصدا اساسيا نسعى اليه للبحث الجدي، او حتى لتزجية الوقت.

ان الطريق الى المتاحف القائمة في كل مدينة ليست صعبة ، وليست بعيدة ، ولعل كل موجه او مرشد او معلم او اب ، قادر على تنظيم رحلة الى متحف المنطقة او المتاحف القريبة او حتى الى المتحف الوطني ، هذه الرحلة التي تكسب الكثير من المتعة والمعرفة ، ولاتكلف الا القليل من الجهد والارادة ، لكي نعرف انفسنا من خلال مآثرنا وتراثنا ولعلها اصدق وانبل معرفـة .

المتاحف أنواع كثيرة منها ماهو متحف للآثار القديمـة ومنها ماهو متحف للوثائق القديمة وللتقاليد ومتاحف للاعمال الفنية ومتاحف للانسان ومتاحف للحيوان ومتاحف لتطور الحضارة . وهناك متاحف حديثـة للصناعة والزراعة ووسائل النقل .

اما متاحف الآثار وهي ما تسمى بالمتاحف الاركيولوجية فهي تتضمن القطع الاثرية التي يعثر عليها نتيجة التنقيب الاثري ، فهي ظران من الحجر كان يستعملها الانسان في العصر الحجري لسد جميع حاجياته اليومية . او هي قطع من الفخار والخزف تحدد مراحل التاريخ وبداية الابداع ، وهي تحوي التماثيل المعبرة عن الآلهة وعن الملوك وهي نحت او تصوير يحدد مفهوما للفن ومستوى للتطور وهي تحوي نتاج الصناعة ، من عصر النحاس الى البرونز الى الحديد . ثم هي تحوي آثار العمارة ، بعضا من عناصرها ، التيجان والافاريز والقبور .. وفي جميع متاحفنا أروقة خاصة للآثار القديمة ، بل ان اروع ماتحويه متاحفنا هو من القطع الاثرية القديمة التي تحدد معالم حضارتنا القديمة .

اما المتاحف الشعبية ، فهي المتاحف التي تحوي عناصر من صناعاتنا وفنوننا الشعبية . كما تتضمن لوحات تمثـل صناعاتنا القديمة . ان متاحف التقاليد الشعبيـة والصناعات التقليديـة تزداد عددا في الوقت الحاضر ، ذلك ان العالم وبخاصة العالم العربي ، يمر بسرعة من مرحلة الى مرحلة ، مرحلة محافظة كان الانسان فيها متمسكا بتقاليده وعاداته ، معتزا بفنونه اليدوية ، ومرحلة جديدة انفتح فيها انساننا العربي على الحضارات الحديثة ، وعلى الصناعات الآلية التي حلت بسرعة محل

صناعاته اليدوية . ان جمع هذه الصناعات التي تنقرض بسرعة عجيبة وتمثل التقاليد التي تلاشت أيضا اصبحت ضرورة لابد من تنفيذها بسرعة، لهذا نتوسع بافتتاح امثال هذه المتاحف ، ويجري اغناؤها بالقطع والشواهد والتحف ، لتبقى شاهداً على الفنون الاصيلة وعلى التقاليد العريقة في هـذا الوطن .

امـا المتاحف الاخرى كمتاحف الفن الحديث التي تتضمن لوحات وتماثيل وخزفيات صنعهـا فنانون معاصرون لتعبر عن مقدرة ابداعية عالية ، ولتكون شاهداً على تطور الفنون وتفاعلها مـع تيارات الفنون في العالم ، هذه المتاحف تعتز بها دول العالم لانها تضم عبقريات اجيـال متعاقبة ، ولعـل عصور التاريخ تعتز وتزهو بأسماء أعـلام من الفنانين المصورين والنحاتين كانوا عنوان هذا العصر وكانوا الرمز لازدهار الحضارة والثقافـة .

ان أصدقاء المتاحف والآثار في كل انحاء العالم ، هم فئة من المثقفين الذين وضعوا ايديهم على حقيقة كبرى كانت خافية ، وما زالت خافية على كثيرين . هـذه الحقيقة هي ان حب الآثـار هو حب الوطن ، حب التاريخ ، حب التراث والاجداد الذين صنعوا هـذا التراث . وتكريم الآثار هو تكريم للتاريخ والتراث والاجداد . وجمعيات الآثار تضم فئة من اولئك الذين يحبون الثقافة ويكرمونها ويسعون الى حمايتها ونصرتهـا والدفاع عنها وتوسيع المعرفة بها عن طريق الرحلات والمحاضرات والندوات وفي سورية مجموعة من الجمعيات اقدمها جمعية العاديات في حلب التي يزداد عدد اعضائها يوما بعد يوم ، ويزداد نشاطها يوما بعد يوم . لقد مضى على تأسيسها أكثر من خمسين عاما وتعاقب على عضويتها أكثر من جيل ، وما زالت حتى اليوم تحتل قمة النشاط الاجتماعي والثقافي ، تمارسه عن طريق الرحلات المنتظمة ، وعن طريق المجلـة السنوية التي تصدرها تحت اسـم العاديات ؛ وفيهـا يشارك عدد من خـيرة الكتاب والمختصين في تأليف الدراسات والمقالات التاريخية والاثرية ، التي تعتبر مرجعا . وفي اللاذقية كانت جمعية اصدقاء اوغاريت ناشطة تضم عناصر

من المثقفين اللامعين الذين ساهموا مساهمة فعالة في تعمق الثقافة الاثرية وفي حماية الاثار .

وفي دمشق جمعية اثرية تسمى جمعية اصدقاء دمشق تضم خيرة من المثقفين الذين جعلوا هدفا لهم حماية دمشق التي يعتز بها كل مواطن على انها اقدم مدينة حافلة بالآثار والمباني التاريخية التي تحتاج الى رعاية وصيانـة .

لقد سارت هذه الجمعيات الاثرية ، جمعية العاديات في حلب وجمعية اوغاريت في اللاذقية وجمعية اصدقاء دمشق باتجاه صحيح ، وهو تنمية هواية ثقافية ذات فائدة لاحد لها . وهذه الهواية هي حب الاثار وتنظيم الرحلات السياحية البعيدة للاطلاع على آثارنا العربية في كل مكان في البلاد العربية ، وفي انحاء العالم ، في اسبانيا وصقلية وفي المتاحف الكبرى التي تعتز بآثارنـا .

ان تقوية عرى التعاون مع الجمعيات الاثرية يزيد من رقعة اصدقاء المتاحف وينظم العلاقة بين الزائر والمتحف لكي تكون الزيارة اكثر فائدة وأعمق تأثيرا ، ولكي تصبح العلاقة دائمة بين الجمهور والآثار .

مطالعات

● ((مدينة الاسكنــدر)) ، قصص قصيرة ،

تأليف : اعتدال رافع

● Theatre Games كتاب عن التمثيل ، تأليف : Clive Barker

عرض وتحليل : رياض عصمت

●● مدينة الاسكندر

اعتدال رافع صوت جديد في القصة النسائية السورية ، ظهرت مجموعتها القصصية الاولى مؤخراً عن وزارة الثقافة والارشاد القومي، وهي بعنوان « مدينة الاسكندر » . ورغم انه يصعب حصر المضامين الرئيسية في مجموعة قصصية اولى الا انها يمكن ان تدرج تحت العناوين التالية : مأساة الهجرة وضرورة التعلق بالوطن ، والتربية غير الانسانية التي تؤدي الى علاقات شاذة وامراض نفسية خطرة .

لعل السمات الرئيسية في قصص اعتدال رافع متميزة ، ويسهل حصرها . في قصصها يجد المرء جوهر التراجيديا ، وهو ان المقدمات لاتؤدي الى النتائج المستحقة ، والاحلام تصل الى فجيعة وخيبة امل ولكن الفريد واللافت للنظر ان هذه التراجيديا صيغت بنبرة ساخرة ، وشاعرية مفرطة . وتتميز اعتدال رافع بجرأة خاصة على مس كل الجوانب دون تردد ودون تنازلات . انها جريئة فيما يتعلق بالمحرمات ، فهي لاتحجم عن معالجتها بعقلية علمية متجردة ، وتصويرها بواقعية شديدة .

في اسلوب اعتدال رافع شيء من عدم الكثافة ومن نقص الخبرة ولكنها ذات لغة فطرية بعيدة عن الصنعة والتكلف في معظم الاحيان . وهي عندما تدخل هذه الصنعة في قصص قليلة من المجموعة فان القصص تكون أضعف دراميا وانسانيا من تلك الاولى .

ولنقرأ هذه السطور من عدة قصص لاعتدال رافع ، فهي خير اثبات لما نقول :

« في عائلة ابي شرش من الهبلنة على حد زعم امي . وبما انني البكر فقد حافظت على هذا التراث . » هذا من قصة بعنوان « الخوف » عن طفلة تعاني من تهمة انها هبلة في البيت والمدرسة ، ولكننا نجد ان الظروف تسحقها وتشوهها . اننا - مثل الكاتبة - نحب ونتعاطف مع هذه الطفلة الشقية .

وفي قصة اخرى بعنوان « النذر » تقدم شخصيتها المحورية النسائية هذه المرة بلسانها فتقول : « نذراعلي ابها الشيخ الجليل ان اذبح كبشا سمينا ان انت باركتني واصبحت امراة ولودا . احشائي كئيبة بلا ثمر . كنت ملهوفة لدغدغة الامومة ولوجه طفل يضحك للملائكة على الدوام . »

ولكن القصة ليست قدرية بالطبع فبعد ان تبذل المرأة الغالي والرخيص تبذل جيدا لجر الخروف السمين فتجيش .

ورغم أن اعتدال رافع - كما ذكرنا - تنحو نحو الانشائية والتجريد في الصور اللغوية في بعض الاحيان ، الا انها تظل تملك صدق ونقاء ونبل الفكرة . في قصتها « وطن بلا سقف وبلا جدران » نقرأ :

« في احشائي يبحر قادم جديد سأسميه البحر .. ليكون صلة وصل بيني وبين حبيبي .. وسأعلمه بان الرجل الذي لا يغضب ليس شهما وسأعلمه أيضا كيف يختنق بمده كل ولا يستحق ان يكون الها او حبيبا . شطآنه المتآكلة والهشة .. وكل المحوريات والاصداف الكسولة . »

وفي قصه اخرى بعنوان « الوحوش تهجر الغابة » تقول في نهاية القصة حكمتها : « لو كانت ارحامنا تنبت ابطالا لما انقهرت . »

والنهايات في بعض قصص اعتدال رافع مفاجئة، او هروبية ، اوذهنية. واعني انها غالبا ماتبتر سياق الحدث قبل ان يتفاعل مع الشخصية ويترك اثرا في القارىء . ان قصصها تنتهي غالبا قبل الاوان ، كالوردة التي تقطف .

واسلوب اعتدال رافع ، كما يتضح من الامثلة الواردة ، اسلوب سلس رشيق. كما ان لغتها شاعرية، تتنوع بتنوع الشخصيات بين شعبية ومثقفة وتتلاءم معها . ان هذه اللغة تعكس عبر مجموعة « مدينة الاسكندر » رهافة في الحس ، ولمحة تهكم ناعمة.

لكن الميزة الاساسية في فن القصة القصيرة هي قدرة اعتدال رافع على تصوير الشخصيات بشكل مقنع . وتختلف هذه الشخصيات وتتنوع باختلاف بيئة القصة وموضوعها ، فمن الريفية الى المدنية ، ومن الاطفال الى الناضجين. ويكمن تميز اعتدال رافع القصصي في انها تصور شخصياتها من الخارج والداخل معا . لذلك فان الدقة في وصف مظهرها ، وفي رصد احاسيسها ، يتكاتفان على جعلها نابضة بالحياة ، وملموسة من قبلنا نحن القراء .

(ألعاب مسرحية) : Theatre Games

كتاب صادر عن نيويورك بالانكليزية في (٢٢٦) صفحة عن تدريب الممثل. انه كتاب لاستاذ التمثيل البريطاني كليف باركر يعرض فيه نظرية جديدة في عالم التمثيل منطلقا من العاب الاطفال . وباركر يرفض ان يسمي هذه الالعاب منهجا على غرار مناهج ستانسلافسكي وبرشت ، فهو بواقعية وتواضع يطلق عليها اسم تمرينات والعاب تشكل جزءا من منهج عمل اوسع. أهم ما تهدف اليه هذه الالعاب هو خلق ليونة ولياقة في جسم الممثل من خلال وجود هدف ما بشكل دائم خلال التمرين ، وعدم ادائه بشكل رياضي مجرد . اما الهدف الثاني فهو الوصول الى حالة استرخاء العضلات

والقضاء على التوتر المعيق للممثل . بينما نلاحظ أن الهدف الثالث هو تحقيق اتصال جسدي عفوي وحيوي بين مجموعة المتدربين .

من الواضح ان هذه الاهداف تصب في منهج ستانسلافسكي ، ولكنها تصل اليها بطريقة غريبة بعض الشيء . وقد نشأت هذه المدرسة من خلال الحاجة الماثلة والملحة لتجديد المسرح وبعث الحياة فيه . ووجدت الحلول في تمارين الارتجال ، وفي لعب الاطفال . وسبق أن شاهدت عروضا في لندن وبرودواي تستفيد من هذه المصدرين بقدر ما . رغم انها « اسم الله » او « كلمة الحق » قائمة على لعب الاطفال ، رغم انها تعالج في مضمونها مسألة حساسة هي صلب المسيح . هذا هو السبب — فيما يبدو — الذي دفع بعض اساتذة التمثيل في معاهد انكلترا المسرحية المتميزة — وهي الافضل في العالم — الى هذه الطرق من التدريب قبيل الوصول الى المراحل الاعقد ، وهي المراحل الفكرية والنفسانية في خلق الدور .

والالعاب المسرحية المختلفة التي يضمها الكتاب فيها قدر كبير مشترك بين اطفال الشعوب . كلنا مارسناها في طفولتنا ، ولكن باتقان اكبر . وهي تقضي بسهولة على كل الحدود المعيقة لحركة الجسم البشري ، وتساعد على ان يمثل المتدرب اي شيء يريده ، وان يصل بالفعل الخارجي الى احساس داخلي نشط وحيوي ، سواء كان بكاء او ضحكا او غضبا . وهي ايضا من النتائج التي وضعها مسرحي شهير معارض لستانسلافسكي هو فسيفولد ماير هولد .

بذلك يمكن ان نقول ان هذه التمرينات مفيدة للممثل المتدرب في اي منهج من المناهج المتبعة لتعليم التمثيل . انها تعطي الممثل حسن الملاحظة ، والفعل السليم ، وحسن الاتصال بالآخرين . وهي تساعده في المستقبل على ضبط الايقاع الخاص به وبالمشهد .

وكليف باركر يتبع هذه التمرينات في « مركز الدراما » بلندن كاحدى مواد التمثيل التي يرى انها ساعدت طلابه على التحرر في الحركة ، وعلى ممارسة حركات رياضية تستدعي مرونة لم تكن متوفرة لهم دون هذه اللعبة .

انه كتاب سلس ومفيد لاساتذة التمثيل ، يفتح لهم آفاقا جديدة للعمل والتفكير . ومن الجدير بالذكر انه مفيد خاصة في تدريب الاطفال والشباب .